Mus. Th. 2198 a

63

<36611495800010

<36611495800010

Bayer. Staatsbibliothek

E 41212

A. B. MARX

METHODE DER MUSIK.

123 G

Das Recht dieses Werk in englischer Uebersetzung herauszugeben habe ich für Grossbritannien und die Kolonien durch Vertrag vom 2. Juni 1854 auf die Verlagshandlung Robert Cocks und Komp. in London übertragen.

Berlin am 5. Novbr. 1854.

Dr. **A. B. Marx**
Prof.

K/ XXII vol. 31,212

DIE MUSIK

DES

NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

UND IHRE PFLEGE.

METHODE DER MUSIK

VON

ADOLF BERNHARD MARX.

Das Recht der Herausgabe in englischer und französischer Uebersetzung hat der Verfasser sich vorbehalten.

LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1855.

Ent[d] Stat. Hall. London.

no 48 –

20 VI a

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

ERZIEHER AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

C 16329

Inhaltsanzeige.

Seite.

I. Dies Buch und sein Lebenskreis 1—26
Bestimmung des Buchs 1. Gemeinsamkeit im Lehrfache 5. Die Musiklehrer 7. Lehrer, Künstler, Volk 14. Die Lehre als Stätte der Verständigung und Eintracht 18. Die Zweifler an ihrer Wirksamkeit 20.

II. Kunst, Tonkunst und ihre Faktoren 27—59
Unsicherheit in Kunst und Kunstlehre. Nothwendigkeit sichern Einblicks 27. Der Mensch und sein Vermögen. Sinnenthum. Wechselbeziehung des Innern und Aeussern 31. Bethätigung. That 36. Bewusstsein. Geist 37. Naturzug zum Ganzen. All-Einheit. Die Kunst. Ihr Ursprung. Die schöpferische Liebe 39. Das Kunstwerk. Kunststoff. Inhalt des Kunstwerks 44. Die All-Kunst. Theilung derselben. Die Künste 48. Musik und ihre Substanz. Schall, Klang, Ton, Rhythmus. Ueberfliessen in andre Gebiete 54

III. Leben der Musik 60—96
Mysterium der Kunst 60. Ursprung der Musik im Sinne. Klang- und Tonsystem. Harmonie. Kontrapunkt 62. Musik der Stimmung. Sympathie. Begriff geistiger Umkreise. Stimmung im Zeitwechsel. Em. Bach. Hiller. Haydn. Mozart und seine Nachfolger. Italien. Frankreich 67. Musik des Geistes. Psychologische Bewegung des Inhalts. Der Orient. Kirchentöne. Kennzeichen in der Schreibart. Erkenntniss der Tonverhältnisse. Palestrina. Joh. Gabrieli. Händel. Bach. Gluck. Wort- und Tonsprache. Vers und Musik 74. Reine Musik. Haydn. Beethoven 85. Gränzen der Kunst. Bedeutung des Abgränzens 87.

IV. Die Gegenwart . 97—141
Das Erbe der Vergangenheit. Kirchen- und Volksgesang. Oper und Konzert 97. Besitz der Gegenwart. Kirche. Oratorium. Singakademie 100. Die Oper. Gluck und Wagner. Mozart. Spontini und Weber. Meierbeer 108. Die Restauration der Griechen 119. Die Symphonie. Berlioz. Das neue Orchester. Die Militärmusik 123. Der Antheil des Volks. Singverein. Konzert- und Gartenmusik. Hausmusik 130. Lehrgewerbe. Mechanisirung der Kunst. Die Erwartung der Zukunft 132.

Seite.

V. Die Zukunft . 142 — 201
Die Zukunftfrage nach ihrer Dringlichkeit und Lösbarkeit. Nothwendigkeit des Fortschritts. Ausgang der Künste. Die Treuen am Grabe 142. Fortbestehn und Fortschritt. Bestimmung der Zukunftfrage 148. Erfüllung der wesentlichen Lebensmomente der Musik 151. Die Instrumentalmusik. Beethoven. Die Romantik. Berlioz. Form und Freiheit in ihrer wahren Bedeutung 152. Die Oper. Reine Oper und Misch-Oper. Ihr Wesen und Verhängniss. Gluck. Mozart. Wagner und das Mittelalter 164. Fortschritt des Volks, Bedingung des Fortschritts der Kunst. Das Leben des Volks und seine Phasen. Zukunft des deutschen Volks 179. Unvollendung der Oper. Das Drama der deutschen Zukunft. Die Oper der Zukunft 187. Das Oratorium. Seine künstlerische Form. Seine Bedeutung für die Zukunft. Das eigentlich Katholische in den Religionen 192. Die materialistische Ansicht 193.

VI. Begriff und Aufgabe der Musikbildung 202 — 240
Erkenntniss als Grundlage der Bethätigung. Freie Prüfung und Freimuth als Lehrerpflicht 202. Musikbildung für Künstler und Volk. Bedeutung der Kunst im Volksleben. Reale und ideale Seite des Lebens. Die Kunst als Hüterin des Idealen im Volksleben. Ihr erhaltender und erhöhender Beruf. Ihr Sinken 207. Die Musik im Volksleben. Unbestimmtheit ihres Gehalts. Ihre Theilnahme am Leben. Beseelender und entnervender Einfluss 214. Beruf und Pflicht des Lehrstandes. Festhalten am Wesen der Kunst 219. Pflege guter Musik; Entbehrlichkeit und Ausschluss der schlechten; Irrthum und Ausflüchte der Lehrer. Unterscheidung - Merkmale. Freibeutereien. Etüden. Salonmusik. Bravour - und Konzertstücke 221. Bildung der Kunstfreunde, der Künstler, des weiblichen Geschlechts 230. Einzel - und Gesammtmusik. Gipfel der Volksmusik 237.

VII. Begriff und Aufgabe der Kunstlehre 241 — 278
Bedeutung der Kunstbildung. Ursprung der Lehre aus der Kunst. Wechselbeziehung beider 241. Aufgabe der Lehre gegenüber dem Wesen der Kunst. Kunstlehre, Erziehung. Ihr Gegensatz zur Kunst. Sprödigkeit der Künstlernatur. Ausgleichung 250. Allgemeine Zielpunkte. Erkenntniss. Darstellung. Gestaltung. Einführung in die Richtungen der Kunst 255. Weiterer Umblick. Allgemeine Bildung. Verständniss für andre Künste. Zentrales und peripherisches Prinzip 260. Das Bedenkliche in der Musik. Abwehr durch die Lehre. Richtung des Stoffs. Kräftigung des Schülers. Stufengang 263. Kunstrichtungen und Fächer. Gesang. Klavier. Andre Instrumente. Komposition 268. Bezeichnung der Lehraufgabe 277.

VIII. Die allgemeinen Anlagen und ihre Entwickelung . . . 279 — 317
Berechtigung zur Musikbildung. Foderungen der Lehre 279. Gemüthskräfte. Neigung. Aeusserliche Antriebe 284. Erhalten und Kräftigung der Neigung. Vorspielen. Gemeinsamkeit. Anregung hellen Bewusstseins 288. Entwickelung der Neigung zur Thätigkeit. Karakterbildung 290. Intellektuelle Kräfte. Verstand im Gegensatz zum künstlerischen Geiste. Sein Antheil 292. Vorstellungsvermögen 297. Gedächtniss und Erinnerung 298. Lehrver-

Seite.

halten in Bezug auf die verschiednen Formen geistiger Thätigkeit. Beispiele: Tonsystem; Notenkenntniss; Tonarten; Akkordwesen 301. Körperliche Befähigung 312. Alter 312.

IX. Die Musikanlagen und ihre Entwickelung 318—375
Anlage für Musik. Schwierigkeit sie zu erkennen. Ihre Nothwendigkeit. Bedürfniss der Entwickelung 318. Unrichtige Vorstellung von Anlage. Angeborne Fähigkeit. Vielfältigkeit der Anlagen. Rein-musikalische. Geistesrichtungen. Empfindung. Auffassung. Geschmack. Anmuth. Schönheitsinn. Phantasie. Fachtalent. Genie und Talent 320. Gehör. Versäumniss seiner Ausbildung. Tontreffen. Tonstimmen 323. Methode für Tontreffen. Tonfassen. Erste melodische Grundlage. Motiv. Gang. Harmonische Grundlage. Die Uebertragungen. Das Mollgeschlecht. Chromatik 330. Rhythmus. Mangelhafte Entwickelung. Ursach derselben. Folge 350. Methode. Taktgeben. Beiläufige Uebungen. Zweitheiliger Rhythmus. Zergliederung. Dreitheiliger Rhythmus. Gemischte Rhythmen 353. Geistige Entwickelung 368.

X. Geschicklichkeit und ihre Entwickelung 376—425
Begriff der Geschicklichkeit. Ihre kunstfremde Natur. Ihre Nothwendigkeit 376. Grundsatz der Lehre. Antheil des Geists. Neigung. Sammlung. Willenskraft 379. Erhöhung dieser Kräfte. Die Schwächern, Starken, Flüchtigen. Störung der Kraft 382. Das vom Blatt Spielen und Singen 386. Die eigentliche Technik. Ihre Stellung in Lehre und Kunst. Technik als Mittel oder Zweck 388. Zerfällung der Lehre in eine technische und eine künstlerische Periode. Die Singlehrer und ihr Einfluss. Bachs Autorität. Mischung technischer und künstlerischer Aufgaben 390. Maass technischer Uebung. Unmöglichkeit vollkommner Vorbildung Klementi. A. E. Müller. Moscheles. Czerny 395. Elementartechnik. Schall- und Klangbildung. Geläufigkeit. Geistiger Antheil. Selbsthören. Selbsturtheilen. Mechanische Förderung 397. Geläufigkeit. Gliederung nach Organ und Foderungen 404. Arm und Hand als Organe für Klavierspiel 406. Fingerbildung. Hülfmaschinen 411. Geistige Theilnahme. Nachdenken. Selbsterfindung. Kunstsinn 417. Kunst und Kunsthandwerk 422.

XI. Bildungziele . 426—476
Bildungziel. Schrift und Kenntniss. Regel. Autorität. Vorbild. Bildung 426. Grundsatz für Bildung. Aesthetik. Subjektivität. Weg der Natur 431. Entwickelung von innen. Wesen derselben. Beispiel 434. Widerspruch der Geistesträgen 441. Die drei Richtungen nach dem Bildungziel. Entwickelung zu Empfänglichkeit und Verständniss. Hören. Nachdenken. Vorbereitung 442. Bildung der Ausübenden. Verständniss 447. Mittel der Darstellung. Schall. Klang. Laut. Ton. Wachsen und Abnehmen 451. Rhythmus. Betonung. Bewegung. Zeitmaass. Taktfreiheit. Ihre psychologische Begründung. Beispiele 454. Uebung im Vortrag. Weg zur Verständniss. Bachs Verfahren 460.

XII. Der Lehrer und sein Werk 477—567
Der Lehrer. Seine Würde. Lehrbefähigung. Sittliche Befähigung. Das weibliche Geschlecht. Lehrergeduld 477. Methode.

System 481. A. Die Grundpfeiler der Lehre. Bildungsideale 487. 1. Theilnahme ohne Bethätigung 489. 2. Ausführung 492. 3. Komposition 495. Berücksichtigung der Individualität, der Verhältnisse. Lehrzeit 497. Die drei Momente der Methode. B. Das Was 502. Anknüpfung und Ueberleitung zum Guten. Lehrmittel 509. Kompositionslehre. Ihre drei Methoden 515. Der weitere Lehrgang. Bildungskreis 518. Kunstbildung 521. C. Das Wann der Methode. Ordnung der Fächer 524. Zeitmaass für dieselben 528. Ordnung innerhalb der Lehrzweige. Ausübung 530. Ordnung des Lehrstoffs nach dem Standpunkte des Schülers 534. Ordnung der Kompositionslehre 539. Schule des Gedächtnisses 544. D. Das Wie der Methode. Leitender Grundsatz 547. Bildung des Menschen. Selbständigkeit. Karakter. Lehrkritik. Bildung des Künstlers 549. Unterrichtformen. Selbstunterricht. Unterricht Einzelner 555. Musik-Schulen und Konservatorien 560. Schluss 565.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

I.

Dies Buch und sein Lebenskreis.

Bestimmung des Buchs. — Gemeinsamkeit im Lehrfache. — Die Musiklehrer. — Lehrer, Künstler, Volk. — Berufshöhe des Lehrers. — Umfang des Lehrgebiets und Nothwendigkeit getheilter Arbeit. — Die Lehre als Stätte der Verständigung und Eintracht. — Die Zweifler an ihrer Wirksamkeit.

In einem Zeitabschnitte, der alle Verhältnisse Europens wogen, alle Gemüther erregt, alle Interessen unbefriedigt und auf Erfüllung und ein genügevolleres Dasein gespannt sieht — nicht blos in politischer, auch in religiöser sozialer industrieller Richtung — in dem gegenwärtigen Zeitabschnitte hat die Frage: wo wir stehn? was wir haben und begehren? was uns Noth ist und wohin wir schreiten oder von irgend einer Nothwendigkeit gezogen werden? auch unsrer Kunst nicht fern bleiben können. Grosses ist, wer wüsste das nicht? in ihrem Umkreise geleistet und gewonnen worden. Nicht blos ist die Bethätigung an ihr gegen frühere Zeiten unermesslich verbreitet, sie hat auch nach zwei Richtungen hin einen Karakter angenommen, dessen Bedeutsamkeit nicht übersehn werden kann, wohl aber entziffert werden muss.

Die eine Richtung geht nach der Vergangenheit. Was seit und vor Jahrhunderten geschaffen worden, sollte nicht mehr blos in den Registern und Notizen einiger Gelehrten, in Manuscripten und seltnen Bibliotheken schlummern. Leben sollt' es wieder, gleich jenen Getraidekörnern die man

in den verschlossenen Händen viertausendjähriger Mumien gefunden und wieder ausgesäet hat. Die Werke Bachs, Eckardts, Schützens, der Gabrieli, Palestrina, Lattre wurden jedem Begehrenden wieder zugänglich, kamen zu häufiger Aufführung und Erörterung. Die Vergangenheit blieb nicht verheimlichter todter Besitz, sie trat in unsern Lebenskreis. Wir freuen uns des Schatzes soviel wir mögen, begreifen ihn sogut wir können.

Die andre Richtung geht vorwärts, in die Zukunft. Ueber jene Künstler hinaus, die wir unsre »Klassiker« nennen, über den letzten derselben Beethoven hinaus haben energische Talente jenem Allerwelts-Instrument, dem Piano, neue Bahnen eröffnet, für Instrumentale und Gesang neue Gestaltungen hervorgerufen oder hervorzurufen gemeint, hat man »die Oper der Zukunft« verkündet, geschaffen oder zu schaun und zu schaffen vermeint, während Andre den Traditionen und Formen der »klassischen Zeit« getreuer anhängen, jenen »Fortschritten« fern bleiben, sie verleugnen, Verirrung Verfall Untergang der Kunst in ihnen erblicken. Die Litteratur hat sich ungewöhnlich lebhaften Antheils nicht enthalten können.

Die Fragen von Bedeutung und Werth der Tonkunst und ihrer Verbreitung, von der Bedeutung ihrer frühern Schöpfungen, die Frage nach der ihr vielleicht beschiednen Zukunft sind auf das Lebhafteste angeregt. Besonders die Zukunftfrage musste brennend reizen in einer Zeit, die sich an der Gegenwart unmöglich zufriedengeben kann, die befriedigender Zukunft harrt und an ihrer Erschaffung, soweit Jedem gegeben, arbeitet.

Diese Fragen stehn jedem an der Zeit bewusster Theilnehmenden nahe; sie sind eine Seite der allgemeinen Kulturfrage.

Wen könnten sie näher angehn als den Lehrstand, der Kunstbildung verbreiten die vorhandnen Kunstwerke zu-

gänglich verständlich machen zu ihrer Darstellung befähigen, und mit alle dem seine Jünger für die kommende Zeit ausrüsten soll? Als Kenner und Hüter der Vergangenheit und ihres Besitzes wie der Gegenwart, als Arbeiter für die Zukunft: in beiden Richtungen kann er jene Fragen nicht umgehn. Ihm vor allen Andern ist es Beruf, sie werkthätig zur Lösung zu bringen; seine Antworten werden zugleich Bescheid und Richtung, Bewusstsein und That.

Als Lehrer und für Lehrer fasse ich diese Fragen, und suche sie fruchtbar zu machen nicht blos für Erkenntniss im Allgemeinen, sondern thatsächlich für Bestand und Pflege der Kunst.

Man ist sonst gewohnt, ein Buch als ausschliessliches Werk und Eigenthum seines Verfassers anzusehn. Nach einer Seite gilt das ohne Frage mit vollem Recht. Es ist in seinem Geiste gereift, aus der Kraft seines Gemüths geboren, sein war die Arbeit und ihre Treue, sein ist der erste Lohn, das Bewusstsein erfüllter Pflicht, sein die Verantwortlichkeit. Nach andrer Seite hin haben nicht blos die Vorarbeiten, es hat auch der gar nicht berechenbare Einfluss der Fachgenossen und ihres Wirkens, die Strömung des Zeitgeistes, Standpunkt und Stellung des Volks dem man angehört, sie alle haben Anrecht an jedem Werke, das aus dem Leben des Volks und der Zeit hervortritt; nicht die scheinbar reinpersönlichen Werke der Kunst, kaum die der Wissenschaft können dieser Mittheilnahme verschlossen bleiben. Wir alle werden dahingetragen auf den Wogen der Zeit und des Volkslebens, mögen wir sinken, mögen wir den Kamm des Gewoges mit freiem Blick' überschaun und eine Spanne weit überherrschen. Unser Lohn, unser Trost, der Adel des Menschen ist eben, dass er nicht willen- und bewusstlos dahintreibe, sondern den Strom und wohin er uns trägt erkennend überblicke, dass er in ihm sich und seine Selbstbestimmung nicht verliere,

sondern sich durchkämpfe, freudig getragen, freudig — ehe denn sich selbst verleugnend — wenn es sein muss sinke. Der Strom, das sind wir alle selber, Jeder im Strom' eine Welle, eine Kraft ein Lebensschlag in ihm, der das Leben und Heil Aller ist.

Solches bedenkend möcht' ich dieses Buch vor Allem als ein nicht-meiniges angesehn wissen. Wieviel ich auch im langgeübten Lehrberufe gesonnen, versucht, erfahren: mir ist die Anmaassung fern, der Lehrer meiner Genossen am Lehrfache zu sein, deren Vor- und Mitarbeit, deren nachweislichem, deren unbestimmbarem und doch gewissem Einfluss' ich mich Schuldner weiss. In anderm Sinne schreib' ich dieses Buch. Was wir alle, die Andern und ich, im Laufe der Zeit und im Andrang' des Kunstlebens erkannt und erfunden, sollte hier zusammenströmen wie Quellen und Bäche von den Höhn umher in einen ruhigen See; dies Buch möchte für ein gemeinsames Werk und als Gemeingut aller an seinem Gegenstande Theilnehmenden gelten. Und in der That, für sich allein — was ist es, was vermag es, wenn nicht die Lehrenden es auf und durch sich wirken lassen, durch ihre Werkthätigkeit es ergänzen und vollenden? Es sammelt, was das Leben bot, leuchtet wieder, was im Wechselweben von Kunst und Lehre hell aufblitzte, es zieht Grundlinien, wagt Andeutungen für die Dämmernacht in Kunst und Menschenbrust; All' das gewinnt erst Wirklichkeit und Fülle des Lebens, wenn Ausführende es in die Werkstätte der Kunst- und Volksbildung hineintragen. Erfinder Versucher Prüfende Verbreitende müssen allwärts auch im Kunstleben brüderlich einander die Hände reichen, selbstlos und doch selbstgewiss, froh des eignen Gewinns im Gewinn Aller. Jeder von uns ist nur ein Glied in der elektrischen Kette, die der Geistesfunke durchfliegt, um beseelend in das Volk zu schlagen; Keiner, der Glied dieser Kette, darf sich allein gelten lassen

wollen, Keiner seinen Theil am gemeinsamen Werke versäumen, Jeder muss nehmen um reicher geben zu können, ausspenden was er aufgesammelt und gezeitigt hat.

Wem auch von allen geistig Wirkenden läge wohl Sinn und Bedürfniss brüderlicher Gemeinsamkeit näher als dem Lehrstande? Kein Lehrer steht und wirkt für sich allein, weil keinem Kraft und in den vielseitigen Lebensbeziehungen Raum und Gelegenheit gegeben ist, die Bildung der ihm Anvertrauten für sich allein mit Ausschluss der Andern zu vollenden. Wer sich aber neben ihm an dieser Aufgabe betheiligt, der muss nothwendig ihm entgegenwirken, wenn nicht gleiche Gesinnung und gleiches Ziel, wo möglich auch verwandte Mittel das Streben beider verschmelzen. Mag Missverständniss Argwohn Besorgtheit um den persönlichen Vortheil, mögen abweichende Ansichten und Aufgaben noch so arg sich sträuben und den Sinn der Einzelnen verdrehn: stets wird jenes tiefste Bedürfniss sich als Bedingung vollen Gelingens und innrer Befriedigung am Lebenswerke wieder Gehör und Geltung verschaffen; es wird Verständigung und diese wird Eintracht und im glücklichen Zusammenwirken Wohlfahrt, innre Genugthuung jedes Einzelnen herbeiführen. Der wäre kein berufener Lehrer, der sich dem Fortschritte des gemeinsamen Werks widerspänstig oder nur gleichgültig bezeigen könnte. Was auch wollen wir an unsern Zöglingen, als in ihnen Bewusstsein und Kraft für den Gegenstand unsers Lehrens wecken und entfalten, dass sie reich und beglückt werden im Leben der Kunst, und die Kunst fortlebe fortwachse durch ihre Lieb' und Kraft? Kann denn in Wahrheit irgend ein andrer Lohn die Lieb' und Geduld des Lehrers vergelten? Der Künstler vollendet sein Werk in brünstigem Ringen und seliger Abgeschiedenheit für sich allein; das ist

seine Welt für ihn allein, das sein höchster reinster — oft einziger und doch überschwenglicher Lohn. Der Lehrer trachtet alle Frucht seines Denkens und Sammelns, all' die Erfahrungen die er als Künstler und Lehrer oft sich bitterlich schwer errungen, auf den Schüler zu übertragen. Ob es fruchtet? — ob das Werk endlich ihn selber begnügt entlässt, ob er nicht, ein andrer Epimetheus, was er gehegt und erzogen, wenn es vor ihn tritt als liebliche Elpore, verkennen, befremdet wegweisen muss? — ob wohl je bei dem Werke das er mit dem warmen Blut seiner Liebe genährt sein gedacht wird, — auch nur von Jenem in dem er es gepflanzt und gezeitigt? — wer weiss! Er geht darbend und würdelos von hinnen, wenn nicht jener Sinn brüderlicher Gemeinsamkeit ihn veredelt und in Voraus ihm gelohnt hat.

Und zuletzt, von allen Lehrklassen, welcher thut für das gemeinsame Werk Verständigung und Einigung mehr Noth, als den Musiklehrern die allermeist zerstreut unter dem Volke wirken, ohne feste Schulverbände ohne gemeinschaftlichen Bildungsgang, so gut wie unberathen bis jetzt, wenn man das Winzige was für sie geschehn gegen die Bibliotheken misst, die sich für andre Lehrer aufgesammelt haben! Wer sind die Musiklehrer? Ueberschaut doch diese bunte Schaar, Tausend auf Tausende, die sich herandrängen! Neben die Lehrer von Fach, durch Lehrstudien und Lehrerfahrung ausgerüstet, treten Künstler, schaffende und ausübende, die den Saft ihres Lebens ihrem eigentlichen nächsten Beruf und seinen Vorarbeiten und Anfoderungen dahingegeben oder aufsparen, kaum erwägend dass der Lehrberuf ein ganz andrer ist und andre Vorbereitung bedingt. Da siehst du den jungen Komponisten, der sich widerwillig dem Traum seiner ersten Erfolge, der Arbeit an seiner Symphonie, den nimmer endenden Studien entreisst, in sich unfertig und unklar Andern helfen und rathen

soll, brennende Unruh' im Herzen. Da siehst du die Vorkämpfer heimkehren aus dem heissen Sturm der Erfolge, dem Schauer der Täuschungen, — da den Virtuosen, eben noch übertäubt vom Zujauchzen der Menge und nun betroffen vor dem Räthsel der leerer und leerer werdenden Säle, — jeder von ihnen mit dem stillen Wunsch' im Herzen, sich sichrer ruhiger zu bethätigen, Erben zu erziehn für seine Lebensarbeit, in denen er fortwirke. Da drängen all' diese braven Orchesterspieler und Sänger und sonstige Kunstbeamtete nach, denen redlich erworbne und geübte Fachtüchtigkeit kein genügend Auskommen gewährt, — neben ihnen, die Liebhaberei Ehrgeiz Brodnoth aus andern Bahnen auf die begünstigter scheinende herübergelockt hat. Sie alle, wie verschieden sich auch die persönlichen Antriebe gestalten, wallen einen Pfad: Ausbreitung der Kunstbildung ist ihnen allen Zweck und Mittel. Was auf ihrer Bahn förderlich werden könnte, liegt ihnen allen nothwendig am Herzen; sie können es eine zeitlang nichtwissen, können es bisweilen menschlicher Schwäche nach aus dem Auge verlieren, — verleugnen können sie es nimmer, ohne ihren eignen Zweck aufzugeben, und den Grund auf dem sie bau'n zu untergraben.

Wir alle, welchen Antrieb und welches Vermögen wir auch in uns tragen, wir haben das Recht jeder Persönlichkeit, unsern Zweck uns zu setzen und zu verfolgen. Und doch sind wir nicht um unsertwillen zum Werke berufen. Ziel oder Mittel unsers Strebens sind allgemeine, hocherhaben über jede Persönlichkeit. Ueber uns allen steht in ewigem Rechte, webend und wägend im innerlich waltenden Gewissen, der Genius des Volks und der Kunst in deren Dienst wir uns gegeben. Wer das nicht durch und durch fühlt, wer aus Lässigkeit oder um persönlichen und

flüchtig vergänglichen Vortheils willen die Weihe dieses Berufs verläugnet, dem sinken nieder vom Werk die müden Hände, dem verwandelt sich, wie die Volksmähr wahrsagt, das zusammengeraffte Gold in dürres Laub und Bürde tauben Gesteins. Wär' Allen Gehör und Willfährigkeit für treue Widmung erstorben: so schlösse ganz gewiss mit uns eine Kulturperiode der Kunst, und andern Zeiten an frischbereiter Stätte wäre das Fest der Auferstehung beschieden.

Wohl sind die Zeiten geeignet, uns zu dieser Frage hinzudrängen. Allein sie soll uns besonnen machen, nicht darf sie uns lähmen, die wir unsern Beruf tiefer geschöpft als aus der verheissenden oder finstern Miene flüchtiger Tage. Welchen Bescheid auch jene Frage findet, unser Aller Selbstbewusstsein sagt uns, dass wir bis auf das Letzte beharren im treuen Dienste, dem wir aus innerm freiem Antrieb' uns gewidmet haben; und dass, wenn ihm zu enden bestimmt ist, nicht Hinsinken in Knechtschaft oder Zurücksinken in Unkultur unsers Volkes wartet, sondern es dann auf neue Wege berufen ist zu sittlicher Reinigung von Eigennutz und pharisäischer Heuchelei, zu lichter Erkenntniss und jenem Brudersinn, der bis heute noch unerfülltes Geheiss Christi geblieben und jetzt von denen, die seinen Namen am meisten im Munde führen, neu getrübt und verkümmert werden soll, — dass es berufen ist zur Kräftigung des Willens und Freudigkeit des Vollbringens. Dann, sobald das gilt, dann wollen wir Musiker gern dem klaren Worte das die Zukunft erschliesst, und der That die sie uns erobern wird, gerechten Vorzug lassen vor dem Mondschimmer unserer Tonträume; dann mögen die Harfen ruhn im Staub der Hallen, bis sie zu Siegesfreudenliedern im höhern Chor wiedererwachen. Ja, sie möchten — wär' Anderes beschieden — verstummen für ewig und zerscheitern in Trümmer und Splitter, ehe wir sie mitschuldig entweiht und erniedrigt sähn gleich des gefangnen

und geblendeten Simsons Weihekraft zur Frohne der Ueppigkeit und Gedankenlosigkeit unsrer Unterdrücker und Verderber.

Darum wollt' ich gern dies Buch zuerst als ein nichtmeiniges aufgenommen sehn. Sein Gegenstand überragt den engen Bezirk der Persönlichkeit, und der Sinn aus dem es hervorgeht, überfliegt gänzlich frei das Ziel persönlicher Absichten. Nicht mir, Allen insgesammt gehört es nach Zweck Inhalt und Wirksamkeit, allen die an seinem Gegenstande Theil haben, mit Hand legen an das gemeinsame Werk, oder unsrer Arbeit Frucht begehren.

Was ist auch der einzle Musiklehrer mit seinem stets einseitigen Vermögen und stets engumgränzten Thun! wie vielseitig dagegen Wissen und Kraft aller Lehrer, wie weithingebreitet über alle Fächer und Lehrbedürfenden ihre Thätigkeit! wie muss bei dem ersten Gedanken daran Jeder fühlen was ihm zu geben versagt ist, und wie sehr es der Mitwirkung Andrer bedarf ihn zu ergänzen! und wie sollte Kraft und That jedes Einzelnen wachsen aus dem Zusammenwirken Aller, soweit sich das in schriftstellerischer und mündlicher Verständigung und persönlicher Betheiligung für den gemeinsamen Zweck herstellen liesse! Jeder Schritt auf dieser Bahn ist Gewinn für Alle und für die gemeinsame Sache; jedes Opfer dafür ist nur ein scheinbares, denn es trägt seine Vergeltung in sich und sie wird sogleich offenbar.

Kann man aber des Lehrers einer Kunst gedenken ohne den Künstler, dessen Werke jener zugänglich zu machen Beruf hat? — und ohne das Volk, das Künstler und Lehrer aus sich geboren hat als Schöpfer und Träger und Spender der Kunst? — Diese drei Persönlichkeiten sind gar nicht zu trennen. Der Künstler hat Naturell Verhältnisse Bildung aus dem Volk und seinem Zustand empfangen, die Kunstlehre hat ihn gefördert in der Entfaltung seiner Gaben

zum ächten Können. Was er dann aus schöpferischer Glut geboren, was er als Frucht treuer Arbeit darbietet, kehrt in den Lebens- und Bildungsschatz des Volkes zurück, aus denen er es zunächst empfangen, wo der Kunstlehrer indess frischere Empfänglichkeit bereitet hat. Künstler und Kunstlehrer können einander nicht entrathen; Gott hat zu ihnen, wie einst zu Mose und Aaron gesprochen: du sollst sein Gott sein und er soll dein Mund sein. Ohne den Künstler fehlte der Lehre ihr Gegenstand, ohne die Lehre dem Künstler Wirkensmacht und Wirkung; beide sind dienende Organe des Geistes der ihr Volk beseelt, das Volk aus dem und für und durch das, wie oft auch Kurzsichtigkeit Dünkel und Anmaassung es vergessen und verhehlen möchten, doch zuletzt Alles geschieht.

Endlich aber: ist dieses eine Volk, dem wir angehören, alleiniger Träger der Kunst? erschöpft diese eine Kunst, die wir mit parteiischer Hingebung die unsre nennen, die geistige Aufgabe des Menschengeschlechts oder auch nur dieses einzelnen Zeitraums? Im einzelnen Menschen schon, wie vielfache Anlagen Triebe Richtungen sind in ihm vereinigt! wie ist da kein Tag dem andern gleich, fodert jeder sein Recht, legt uns jeder sein besondres Werk und Bedürfniss auf! und der Einzelne vom Einzelnen, wie verschieden in Naturell und Beruf, wie verschiedenartig sogar für gleichen Beruf ausgerüstet und gestimmt! Und wie breitet sich die Mannigfaltigkeit zur Unüberschaubarkeit aus, wenn vor dem Auge des Geistes Völker gleich einzelnen Personen durch die flüchtigen Augenblicke dahinziehn und vorüber, die wir als Jahrhunderte zählen! Und dennoch, dieser gränzunbewusste Ozean von Wellen und Tropfen, dies unzählbare Heer lebenvoller Gestaltungen, jede nach ihrer eignen Bestimmung zu sein und zu wirken berufen, sie alle sind Eins, das eine durch Völker und Zeiten dahinwogende Leben der Menschheit, in

dem nichts vereinzelt bestehn und begriffen werden kann. Was das arme — und doch so reiche, nur im Gedanken an das Ganze reiche Ich, was dieses Volk, dieses Jahrhundert, diese Kunst, diese Kulturperiode werth ist, was ihm mangelt, was es vermag: nur im grossen Zusammenhange des Ganzen ist es zu ermessen. In diesem Zusammenhang' ist nichts klein und nichtig, denn es ist und ist nothwendig, — nichts was schwindet ist verloren, denn es hat gewirkt und lebt im Geiste des Ganzen, aus dem es geboren, in den es zurückgegangen fort — und wirkt weiter, wär' es auch in andrer Gestalt gleich der, nach indischem Glauben, in andre Körper gewanderten Seele.

Was hier allgemein ausgesprochen ist, lehrt es nicht im Einzelnen jeder Hinblick auf irgend einen noch so kleinen Moment im Kunstleben? Was muss zusammenwirken, damit dieses eine kleine Lied erklinge? Die Sprache musste gebildet werden im tausendjährigen Leben eines Volks unter all den Stürmen und Strömungen der Leidenschaft und des Gemüths, all der geistigen Arbeit, all den gesellschaftlichen und Natureinflüssen; der Dichter musste sich vollenden und in glücklicher Stunde aus feinem Sinnen, leidenschaftlicher Wallung das Gedicht schaffen, die Tonkunst musste sich soweit entfaltet, der Komponist sich soweit gebildet haben, dass der Gedanke des Dichters aus ihren Händen sinnliches Dasein, den ätherisch-fein aus Klang und Ton gewebten Leib empfange, der Sänger und Begleiter mussten sich geschickt gemacht, der Hörer sich zur Empfänglichkeit gebildet und freigemacht haben. Mit der ganzen Sprach- und Musikentwickelung, mit der Bildung, mit Gemüthszustand und Stimmung der Schaffenden Darstellenden Aufnehmenden hängt das kleine Lied innig zusammen, es ist aus ihnen hervorgetreten, lebt in ihnen, wirkt mit ihnen und auf sie zurück.

So erhebt sich also die Betrachtung vom Bedürfniss und Geschäft des einzelnen Musiklehrers zu der Gesammtheit aller, zu dem höhern Verband der Künstler und Lehrer, zu den Ansprüchen des Volks, erweitet sich über die verschiednen Völker und Zeiten, die neben und nach einander in Wechselwirkung getreten, und die vielfachen Richtungen, in denen der Geist sich bethätigt. Nur von diesem Gipfelpunkt' ist das Ganze, dieser Zusammenfluss und Zusammenhang aller Einzelheiten zu überschaun und zu begreifen, nur in diesem Ganzen vermag der Einzelne sich, seinen Beruf nach Ausdehnung und Abschränkung, sein Bedürfniss mit Sicherheit zu erkennen. Auch der Musiklehrer muss diesen Gipfel einmal erklommen haben, wenn ihm sein Beruf nach Pflicht und Mittel, nach Geltung und Lohn klar bewusst, sein Handeln und Leben sicher gefestet sein soll. Wie vermag ich zu lehren, wie darf ich meiner Lehre Frucht erwarten, wenn ich nicht der Mittel in mir und der Fähigkeit im Andern sicher und bewusst bin, deren es zum Erfolge bedarf? Wie vermag meine Lehre den Vertrauenden das rechte Ziel zu stecken und sie dahinzuleiten, wenn ich nicht selber dieses Ziel klar schaue, die Kunst nicht nach ihrem Wesen und in allen Richtungen kenne die sie sich bereits erschlossen? Wie darf ich — es müsste denn Eigennutz, diese stets sich selber strafende Thorheit, einziger Antrieb sein — Lehre spenden, wenn ich nicht vorauserwogen, was sie dem Empfangenden in Wahrheit (nicht nach blossem äusserlichen Anschein) gewähren, in ihm wirken aus ihm machen wird? Wie kann endlich die Liebe für meine Lebensaufgabe feurig und dauernd sich bethätigen, wenn mir nicht das Gestern und Heute klar und sicher erschlossen, und Beides dem Fernblick eine Vorstellung, eine Ahnung wenigstens von der Zukunft gewährt, der das Geschäft des Lehrers sich eigentlich zuwendet, da sie zeitigen und zur

Erndte bringen soll, was er in den Geistern der Jugend gesäet und gehegt hat?

Viel und Grosses in Wahrheit ist dem Kunstlehrer zu bedenken, zu gewinnen Pflicht. Er muss die Kunst erkannt haben nach ihrem Wesen und ihrer bisherigen Entfaltung, — er muss erfasst haben ihre Bedeutung und ihr Verhältniss im Dasein des Volks und der Zeit, denen er angehört, — er bedarf eines vorschauenden Blicks für die kommende Zeit, in der seine Zöglinge zur Selbstthat antreten, — er muss theilhaben an der Bildung und Richtung seiner Zeit und seines Volks, um zu wissen, was in ihnen die Kunst bedeutet und gilt, um vorzuschaun (soweit es uns gegeben) was sie im Fortgang der Entwicklung zu gewärtigen, was sie darin und dafür zu wirken hat. — Er muss Menschen zu erkennen zu behandeln für seine Kunst zu gewinnen verstehn, muss enträthseln, was sie begehren und was ihnen frommt, was sie vermögen, was ihnen versagt oder erlangbar ist. — Mit der Kunstkenntniss muss er Geschick der Ausführung, mit der Menschenkenntniss Erfahrung Gewandtheit und Menschenliebe verbinden, ohne die jedes Wirken todt und unfruchtbar bleibt, — mit der Wissenschaft des Lehrers muss er die Kunst des Lehrens vereinen, dieses über alle Grundsätze und Vorschriften hinauslangende instinktive Erfassen des einzig in jedem besondern Fall' und Augenblicke Rechten und Wirksamen. — Zuletzt muss er hinlänglich freistehn, nicht überladen mit Arbeit und nicht mangelleidend an Schülern, an denen er Erfahrung sammle und sich bilde, nicht eingesperrt in den Lehrberuf damit Geist und Gemüth unter vielseitiger Anregung und Bethätigung sich frisch und gelenk erhalte, und nicht allzusehr abgezogen damit er im Lehrberufe sich nicht als flüchtiger Gast blos

fühle. Künstler und Lehrer, Bildner und Denker, Forscher und Thatmensch muss er sein, will er seinen Beruf vollkommen erfüllen.

Wer vermag, wer besitzt das alles? —

Niemand. — Niemand von uns allen wird sich den Besitz all' dieser Gaben Ausbildung und Verhältnisse beimessen.

Ist dies nicht schon mächtiger Antrieb für uns alle, einander nah zu treten, zu helfen und zu ergänzen, wo der Eine dies, der Andere ein Andres voraushat?

Allein noch Eins kommt hinzu, den Verband Aller für die gemeinsame Aufgabe zu fodern. Mag jeder Lehrer sich in seinem Fache, wenn's ihn gelüstet, für vollkommen oder den besten achten, so ist er's gewiss nicht in allen Fächern. Tonsetzkunst in allen Zweigen, Gesang, Ausübung auf allen Instrumenten, — die rein wissenschaftlichen Gebiete der Philosophie Geschichte u. s. w. gar nicht zu erwähnen, — sie alle fodern ihre Stelle in der Gesammtbildung für unsre Kunst, wie sie alle zum Bestand der Kunst nothwendig sind; auf sie alle vertheilt sich Neigung Anlage Beruf unsrer Schüler. Ja, wenn mir erlaubt ist einen der wichtigsten Momente der Kunstbildung und Lehraufgabe im Voraus zu erwähnen, — die Entwickelung der verschiednen Kräfte, die man unter dem Ausdrucke »musikalisches Talent« zusammenwirft: so findet sich, dass allerdings diese Kräfte mehr oder minder jedem Musiker nöthig sind, dass aber die eine mehr in diesem die andre mehr in jenem Fache zur Entwickelung gebracht werden kann, z. B. der Tonsinn (das sogenannte Gehör) mehr bei der Uebung im Gesang und auf Streichinstrumenten als am Klavier, das schon äusserlich festgestellte Tonverhältnisse bietet, während dieselben dort vom Aus-

übenden erst gebildet oder gesucht werden müssen, — der rhythmische Sinn (der sogenannte Takt) mehr am Klavier als bei Gesang oder Blasinstrumenten, wo Zeitmaass und Betonung nicht vom rhythmischen Gefühl allein, sondern daneben von der Bereitschaft der Athem- und Stimmorgane bedingt werden. Schon hierin zeigt sich der Vortheil einer auf mehrere Felder des Musikwesens ausgedehnten Bildung selbst für den einzelnen Musiker, abgesehn von der Unentbehrlichkeit aller für das Ganze.

Hier also muss Jeder Theilung der gemeinsamen Aufgabe, folglich die Nothwendigkeit verschiedner auf denselben Zweck oft bei demselben Zögling gemeinsam hinarbeitender Lehrer anerkennen. Nur selten kann man sich und Andre hierin täuschen — und selten ohne Nachtheil; dies ist vielleicht nirgend so deutlich erkennbar als im Gesangfache. Dem Sänger ist Stimmbildung, ist Kunstbildung nöthig; sehr selten sind aber Lehrer vorhanden, die nach beiden Seiten genügen; die meisten Gesanglehrer von Fach sehn in Stimmbildung den Kern — wo nicht das Ein und Alles der Aufgabe; ihre Nebenbuhler sind Komponisten Dirigenten Pianisten, die bei dem Bewusstsein überlegner Kunstbildung auf diese als das geistige Ziel hinführen, für Stimmentwickelung aber oft weder die rechten Mittel noch Zeit und Geduld finden. Die Folge davon ist, dass wir neben sehr wenig vollkommen befähigten Sängern viel kunstgebildete mit unzulänglicher Stimme, viel stimmgerechte ohne Kunstbildung und Auffassung (besonders für die tiefere deutsche Musik und für originale Werke) zählen, und dass auch von dieser Seite der Fortschritt unbegünstigt erlahmt und das Höhere verkommt und verfällt.

Alles predigt auch uns Musikern »Theilung der Arbeit« als erste Nothwendigkeit, — und Gemeinsamkeit des Strebens wie des Ziels, der Thätigkeit wie des Bewusstseins

als zweite. Je weiter ein Gebiet sich ausdehnt und auszweigt, — wir sehn es im Felde der Gewerbe, der Naturforschung, überall, — desto nothwendiger ist jene Theilung. Aber je sichrer in jedem Zweige das Bewusstsein vom Ganzen festgehalten, je beflissner das verschiednen Zweigen Gemeinsame überall aufgesucht und angewendet wird, desto mächtiger wächst das Ganze, fördert sich in ihm alles Einzelne und jeder Einzelne.

Diese Gemeinsamkeit, diese Verbrüderung der Zusammengehörigen ist Aufgabe, Losung unsrer Zeit. Sie ist so wenig ein neuer Gedanke, dass wir sie vielmehr in den Mysterien der Alten, in den Hetärien der Griechen, bei der Gründung des Christenthums, in den Städtebunden und der Freimaurerei des Mittelalters, in den fruchtbaren und erhebenden Momenten der grossen französischen Revolution wie der deutschen Befreiung am Werke sehn, überall wo die Völker, wo die Menschheit sich zum Fortschritt erhoben. Sie war der beseelende Gedanke jenes Jahres voller Irrthümer und voller Hoffnungen für die Völker, beide grösser als die Hoffnungen und Schmähungen, die darauf gefolgt sind. Sie ist allüberall die Hoffnung der Zukunft, im Grossen und Ganzen, im Kleinen und Einzelnen. Sie ist es auch für die Künste, für die Tonkunst, für ihre Lehre. Weit reicht sie an Macht und innerer Beglückung und Zukunftgewissheit über alle Vereinzlung und über die Listen der Parteiung hinaus, die unter dem Scheine gleichen Sinns mit Sonderung und Scheidung beginnt, das Trennende hervorzieht statt des Einenden.

Und dabei soll es uns nicht irren, wenn Klüglinge höhnend auf den sprüchwörtlich gewordnen Hader und Neid der Musiker hinweisen. Ja! er ist vorhanden im Uebermaasse. Ehedem hat er in Italien zu Gift und Dolch geführt, jetzt zu Verkleinerungssucht, zu Verketzerung des Neuen und Grossen so lang' es noch nicht anerkannt —

und zu sclavischer Anbetung wenn es nicht mehr zu verleugnen oder zu verschweigen ist. Ja! dieser innerliche Zwiespalt hat seinen tiefen Grund in der Natur unsrer Kunst. Allzueng ist sie mit der Persönlichkeit innerlich verschmolzen, allzuangehörig dem dunkeln Gebiete der Stimmungen und eigensten Gefühle, als dass nicht Jeder gezwungen wär' aus sich selber zu beginnen und an sich selber festzuhalten, und es nicht Arbeit kostete — deren Preis aber, sonst nimmer zu erlangen, künstlerische und menschheitliche Vollendung ist — über sich hinauszugehn, seinen Geist zu erweiten und zu eröffnen dem Reichthum der Welt. Ist es nur wahr, dass innerlicher Friede, Wohlfahrt Aller, Vollendung der Kunst nicht anders gewonnen werden können, als durch Ueberwindung der ängstlich kümmerlichen und nagendneidischen Abgeschlossenheit, durch innerliches Freiwerden und wohlgemuthe Verbrüderung: so darf auch nicht verzagt und verzichtet werden. Auch ich habe vormals (bis andre Pflichten mich gebieterisch abriefen) sieben Jahre lang die Last einer musikalischen Zeitung getragen, die ich nicht für mich und meine Richtung, sondern als Sprech-Saal für alle Musiker eröffnet; auch für die mir entgegengesetzten Richtungen, wofern sie nur sachgemäss vertreten waren. Mein Wunsch war, die Kunstgenossen zum Wort in ihrer eignen Sache, zur Mündigkeit gegenüber den Unberufnen und Fremden, die sich bei uns des Worts bemächtigt, zu erwecken. Was damals nur unvollständig gelang, hat in stetem Fortschritte Wachsthum und Bestätigung gewonnen; Schumann, Wagner, Berlioz, Liszt, Hauptmann haben jene von Trägheit und Feigheit so lange vorgeschützte Unverträglichkeit von Schriftstellerschaft und Kunst in einer Person vergessen gemacht. Man muss Geduld haben in allem Gemeinsamen. Der Fortschritt der Massen ähnelt dem Wellenandrang der Meerflut; jedem Wellenschlag über den Uferrand folgt ein scheinbar

gleich weiter Rückschlag. Zieht ein neuerweckter Gedanke die Menschen vorwärts, so streben Zweifel Widerspruch vermeintlich gefährdete Einzel-Interessen, den gewagten Schritt zurückzudrängen. Aber zum Glück ist die Menschheit nicht dem todten blos hinundher schwingenden Pendel gleich an einen unüberwindlichen Halt geheftet, der Fortschritt, nicht verstockte Erstarrung ist unüberwindlich, denn in ihm liegt das Wesen, nämlich die Vernunft des Menschengeschlechts. Dass aber der Fortschritt langsam, in der Gestalt von Aktion und Reaktion erfolgt, ist nothwendig um der Freiheit willen, damit auch die Schwächern in Freiheit sich anschliessen können.

Und was kann, was soll für diese Gemeinsamkeit zunächst in der Lehre geschehn?

Das Erste, wenn sie nicht Unmöglichkeit oder blosse Redensart sein soll, ist Verständigung über Zweck und Mittel. In dieser Verständigung wird sich ergeben, was uns allen gemeinsam, worin wir alle einig sind oder werden können. Hiervon, von dem Gemeinsamen und Einverständlichen ist auszugehn, nicht — durchaus nicht von dem Trennenden und Zwiespältigen; jenes ist die Grundlage des Friedens dies des Haders, jenes der Einigung dies der Zersplitterung, jenes des Gedeihns dies der gegenseitigen Hemmniss und Verderbniss.

Und das Feld der Lehre muss das Friedensfeld sein; — nicht ein prahlerisches Campo santo für aufgeschmückte gleichgültigtodte Leichen, die man bei- und wegsetzen will mit abgethanem Interesse, sondern ein Friedensfeld voll Erquickung für die Wirkenden und voll reicher Keime zukünftiger Erndten. Das Feld der Lehre muss es sein. Denn im Künstler und seinem Werke stürmt die Glut des Schaffens, herrscht das Recht der abgeschlossensten Persönlich-

keit; der Künstler ist für sich allein in und bei seinem Werke, ganz hingegeben seinen Trieben, ganz abgelöst von der Gemeinschaft der Menschen, bis dass er jenes vollführt hat. Der Lehrer kann nicht beginnen und wirken als aus Besinnung und hellem Bewusstsein; sein Werk knüpft vom Vorbedenken bis zur Vollendung an die Menschen sich um ihn her, denn es kann nur an ihnen, in Gemeinschaft, werden und sein. Hier ist Verständigung und Einigung ergründbar wie unentbehrlich; von hier werden sie sich über das ganze Kunstgebiet ausbreiten, und müssens.

Was die Kunst ihrem Wesen nach dem Menschen überhaupt ist, was sie in der Gegenwart ihm sein und bieten, was sie für die Zukunft verheissen und fodern mag, — was Zweck und Ziel der Kunsterziehung für Volk und Künstler sein kann, wer zunächst zu ihr berufen ist, und wie weit ein Jeder, — welches der Umkreis, welches die verschiednen Richtungen und Aufgaben der Kunsterziehung, welche Hülfen und Hülfstudien sich anschliessen, — wer und welcher Art die Lehrer und ihre Mittel, — welche Kräfte vorhanden und auszubilden sind im Schüler, — welche Formen und Wege der Lehre sich im Allgemeinen und für die besondern Zweige und Zwecke darbieten: das Alles muss zur Verständigung kommen; diese Aufgabe stellt sich für das vorliegende Werk. Es ist kein in sich abgeschlossenes, noch vielweniger ein etwa vom Bedürfniss oder der Leere des Tags hervorgetriebnes; vielmehr die reifere Ausgestaltung dessen, was ich in Jahrzehnten praktischer Unterweisung mir gewonnen, was ich vorlängst in der »Kunst des Gesanges,« später in der »Musiklehre« anzubahnen versucht; es selbst ist vor länger als einem Jahrzehnt schon mit dem Herrn Verleger vertragsmässig zum Heraustritt bestimmt worden, und hat ohne Rücksicht auf äussere Verhältnisse seine Zeitigung, soweit sie mir zu geben vergönnt war, abgewartet. Es ist kein Abschluss,

sondern ein Anfang. In seinen Lebenskreis gehören die Organisationsplane, die vor Jahren hervortraten, als die preussische Regierung deren zur Reorganisation des Musikwesens und Gründung einer Hochschule für Musik von Andern und mir foderte, — gehören meine Absichten und Bestrebungen bei dem unter meiner Mitwirkung gegründeten Konservatorium. Weiteres, wenn Zustimmung und Beistand der Kunstgenossen nicht fehlt, wird sich anschliessen und noch entschiedner erweisen, dass Sinn und Absicht der Gemeinsamkeit hier walten, und ich keineswegs in blossem Wortgespiele dieses Buch zunächst als ein nichtmeiniges habe bezeichnen wollen.

Vor allem jedoch — und hier zum Schlusse — fodert eine Klasse von Gegnern Beachtung und den Versuch vorläufiger Verständigung; es sind die Gegner aller Kunstlehre überhaupt, denen weder Mangel an edler Gesinnung noch an geistiger Kraft beigemessen werden darf. Zum Theil sind es Jünglinge voller Glut der Begeisterung im Herzen für die Kunst und ihre schöpferische Macht und unaussprechliche Tiefe, zum Theil auch Männer, denen aus längerer Beschauung der Einfluss das Wirken aller Kunstlehre zweifelhaft und ungenügend, unwerth aller ernstlichen Hingebung denkender oder kunstmächtiger Männer erscheinen will.

Wie kann, so fragen Jene, die Kunst gelehrt werden, die zu ihrer ersten Voraussetzung: Genie, Talent, — zu ihrer zweiten: Begeisterung für die dem Künstler ureigne Idee oder Anschauung hat? Kräfte Zustände, die sich in ihren Wirkungen offenbaren, die wir aber nach Wesen und Ursprung kaum begreifen, die wir nicht einmal in uns selber willkührlich hervorrufen können, geschweige denn in Andern? Wer konnte denn einen Beethoven komponi–

ren, einen Liszt spielen lehren, da das was beiden zu geben vergönnt zuvor gar nicht vorhanden, Niemandem bekannt gewesen, da Beethoven selbst in der ersten Hälfte seines Wirkens nicht hat ahnen können, welche ganz andre Offenbarungen ihm in der zweiten werden würden, da Liszt ein Jahrzehnt etwa nach seinem virtuosischen Triumphzug auch im Spiel ein ganz Andrer geworden? — Und wer sind sie, die sich als Lehrer darbieten? Solche die selber noch nicht fertig geworden, oder die gescheitert sind auf der Künstlerbahn und nun zu andrer Bethätigung zu anderm Erwerb sich gedrungen fühlen, während ihre Nicht-Erfolge beweisen, dass ihnen nicht eigen was den Künstler macht und ihm Erfolg verbürgt! Sie lehren, was sich in ihnen selber ohnmächtig oder unzureichend erwiesen! —

In der That ist unsre Zeit vor andern geeignet, solchen Behauptungen Gewicht — oder den Anschein der Wahrheit zu leihn. Ohne Widerrede muss zugestanden werden, dass mancher sehr beliebte Komponist unsrer Tage dem Unterricht, der Kunstbildung herzlich wenig zu danken hat. Diese Lieder aus denen zuletzt sogar eine Oper zusammenklebt, diese Transscriptionen die zuletzt in Fantasien und Liederohneworte umschlagen oder sich unter dem Freibrief der Mode als »Salon-Musik« jedem künstlerischen Maasstab' und Urtheil entziehn, selbst diese nach der Schablone zusammengeleimten Ouvertüren und Symphoniesätze, Nachahmungen von Nachahmungen der nachahmenden Talente, — dieses ganze Treiben der »Naturburschen« (wie Schauspieler die schullos Herumagirenden und Herumvagirenden nennen) das schiesst empor wie Pilze wie Blumen des Feldes, ohne dass jemand sie gesäet und gehegt hätte, man weiss nicht wie. Allein selbst ein tieferer Drang kann auf jene Meinung hinführen. Erwachen (ich spreche aus eigner Erfahrung an mir selber

und Andern) im Jüngling mächtige Vorstellungen, regt sich in ihm eine Idee, bevor ihm vergönnt gewesen sich für ihre Verwirklichung vorzubilden: so kann, so muss ihm — nicht aus Eitelkeit sondern nach aufrichtigem Selbstbewusstsein und hingebender Treue gegen die dunkle Macht in seinem Busen — jede Lehre jedes Zwischentreten oder Einmischen fremd störend unzulässig erscheinen. Eine neue Welt ist in uns erstanden: was soll uns die alte? ein neuer Geist ist in uns erwacht, den nicht wir besitzen, von dem wir besessen sind, der uns in dunklem Drang' aufregt, dahinzieht wir wissen nicht wohin? wir wissen nicht zu widerstreben und wollen es nicht, werden dahingeschwungen wie Byrons Kaïn an Luzifers Hand in weitentlegne neue Welten voll Dämmerung und Schweigen, der künftigen Beseelungen harrende! —

Wär' es wahr (es ist nicht!) dass die Lehre nichts für das Genie vermöchte, dass der Künstler — der wahre, der hohe — autochthonisch gleich Deukalions Menschen aus dem Urgestein der Natur herauswüchse: nun wohl, woher sollen diese Urgebornen vollendet und gerüstet aus dem Haupte des Zeus Hervorspringenden Helfer nehmen für die Darstellung ihrer Schöpfungen? woher sollen Kirchen Schulen, soll das gesellschaftliche Leben in seinen tausendfältigen Richtungen und Bedürfnissen mit Musikern und Musik versorgt werden? woher sollen Lehrer kommen für die Hunderttausende, die sich an unsrer Kunst laben, ihr Gemüth ausruhn erweichen empfänglich für innerliches Leben machen wollen unter der Härte und Dürre des äusserlichen? — Und wenn das Alles in der That nur untergeordnete Gebiete sind in Vergleich zu den Höhn, auf denen die Kunst ihr reines Dasein ewigen Idealen weiht, die sie schöpferisch hervorruft: woher soll dem Volk' Empfänglichkeit werden und Fassungskraft für jene geheimnissvol-

len Weihen und Offenbarungen, die der Künstler nach innerlichster Lieb' und Pflichten Drang — nicht im Mindesten aus äusserlichem ichtig-eitlem Gelüst' und Begehr — in dem Herzen des Volks zu stiften, niederzulegen hat, wie das Kind seine Blumengabe zum Fest' in dem Schoosse der Mutter?

Hat etwa das Volk auch schon von Natur für alles Schöne genügende Verständniss und Empfänglichkeit? Aber woher kam es denn, dass bis jetzt noch jedesmal das Geniale, der Fortschritt in der Kunst, erst allmählig — oft erst nach langer Zeit gefasst werden und das Leben der Welt durchdringen konnte? Ich mag nicht wiederholen, was ich erst vor Kurzem bei der »Auswahl aus Bach« und früher in Erinnerung gebracht. Auch Goethe hat es mit Sonnenblick erkannt, wenn er einst zu Eckermann »Liebes Kind«, sprach: »Ich kann nicht populär sein, denn ich bin ihnen zu tief,« — er, der so frühzeitig aus dem Drang' und Aufschwung der Rousseau- Wieland- Lessing- Herder-Periode, der brittischen Einflüsse, dem Eintritte Shakespears in Deutschland offne Herzen, bereite Geister gefunden, Lorbeerkränze sich gewonnen hatte. Auch Beethoven hat es noch erfahren, der von Seiten jener wohldenkenden und wohlgebildeten Mittelmässigen, die stets die grosse geniescheue Mehrzahl zu Gunsten aller Mittelmässigkeiten bilden, so lange Bekrittelungen erfuhr, bis der Enthusiasmus des lebenvollen Wiens und die Verständigung einer jüngern Generation überall den Sinn erhellt hatten. Es kann ja nicht anders sein. Jedweder Mensch und jedwede Zeit erfasst nur, wozu sie fähig geworden. Wir vermögen nur herauszulesen herauszuhören, was in uns selber dunkel und unbewusst, kaum geahnet herangewachsen ist zum Eintritt in Leben und Bewusstsein; das kann Jeder an sich selber beobachten, wenn er seine heutigen

Auffassungen derselben Dinge mit seinen frühern vergleicht; hierin erweist sich der Fortschritt der Bildung im Einzelnen wie im Ganzen. Es bleibt einmal gewiss: ohne Vorbildung des Volks keine Empfänglichkeit, und ohne Empfänglichkeit keine Wirkung, kein Einwurzeln und Gedeihn der Kunst.

Aber für den Künstler selber, je höher sein Geist emporstrebt, ist ja Bildung um so dringender Bedürfniss, — das ist so leicht einzusehn! Wer von allen Grossen hätte sich nicht auf sie gestützt? wer von ihnen hätte, wenn sie lückenhaft geblieben, nicht empfindlich durch entsprechende Lücken in seinen Werken gebüsst? Keiner von allen Künstlern, die uns vorausgegangen, hat für sich und aus sich allein die Kunst hervorgehn lassen, jeder ist der Erbe seiner Vorgänger gewesen, hat fortgeführt was sie begonnen; ohne die alten Italiener war kein Händel und Gluck, ohne Haydn und Mozart kein Beethoven möglich. — Ja es liegt das Bedürfniss, sich an den Werken vor uns und um uns herum zu erfrischen, und (bewusst oder unbewusst) zu fördern, den Geist überall an verwandtem Stoffe zu bereichern und zu erheben, so naturgemäss im freudebegehrenden allhinverlangenden Sinne des Künstlers, dass Niemand anders kann. Lest es in Vater Rochlitz, wie Mozart auf dem Gipfel seiner Laufbahn in der Thomasschule zuerst Bachs Motetten kennen lernte, wie er die acht krausen Stimmen (eine Partitur war nicht da) auf Knien und Stühlen umher ausbreitete und mit flammendverzehrendem Blicke die wundersamen Gebilde des alten Mystikers in die Seele sog!

Nun, diese Bekanntschaft auf kürzestem Wege vermitteln, diese Nahrung und Kräftigung mit Zeit- und Kraftgewinn sichern, das ist ja die eine Aufgabe der Lehre; die andre noch wichtigere ist, die Fähigkeiten des Jün-

gers entwickeln und erhöhn; ihre dritte Pflicht neben jenen ist, die Eigenthümlichkeit im Empfinden und Wollen läutern ohne sie zu vernichten. So weit sie das nicht gewährt, sobald man sie von sich weiset oder entbehren muss, fragt sich nur noch: ob man jene allbegehrte und Allen unentbehrliche Kräftigung vielleicht auf Um- und Irrwegen doch noch zeitig genug erlangt, ob man nicht endlich zaghaft, von Zweifeln erschüttert oder (wie den Autodidakten oft widerfährt) gereizt bis zum Eigensinn stillsteht und dem Ideal entsagt, dem man einst sich geweiht.

In Wahrheit zweifeln auch unsre Gegner nicht an der Wohlthat der Bildung; auch die nicht, die ihrer entbehren. Die Zweifel treffen, recht verstanden, nur die Form: ob man für sich allein oder unter fremder Leitung Bildung erstreben solle? wieweit fremder Einfluss gehn dürfe? ob die Lehre mehr wissenschaftlich oder mehr empirisch verfahren, ob diese oder jene Methode, dieser oder jener Lehrer vorzuziehn? Auf alle diese Fragen müssen wir später eingehn.

Werden aber die Erfahrnern, wir Lehrer selbst an der Wirksamkeit der Lehre bisweilen zweifelhaft: nun wohl, so sei uns das ein Sporn, sie wirksamer zu machen, sei Erinnerung an jenen Grundgedanken der Gemeinsamkeit und Brüderlichkeit, den ich als eigentlich bedingenden und lebenspendenden an die Spitze gestellt. Die Lehre, — der Lehrer macht nicht die Kunst, macht auch nicht den einzelnen Künstler, den er unterrichtet. Solche Macht und Verantwortlichkeit ist keinem Menschen aufgelegt. Jeder wirkt nur mit zum Ganzen; der Lehrer hat neben sich die andern Lehrer die Angehörigen die Gesellschaft das Volk die Verhältnisse die Zeit — und vor allem das Naturell und die ganze Vorzeit des Zöglings mit ihren

Erfolgen und Einflüssen. In diese Reihe von Wirkenskräften stellt er sich mit der seinen. Da trachte Jeder das Seine im vollsten Maasse beizutragen und sich mit allen Einwirkenden in Einklang zu bringen, dass im verschmolznen Streben aller Kräfte das Ziel erreicht werde dem wir alle, Lehrer und Schüler, zustreben, — wir Leitende Lehrer und Schüler in Einer Person.

II.

Kunst, Tonkunst, und ihre Faktoren.

Unsicherheit in Kunst und Kunstlehre. Nothwendigkeit sichern Einblicks. — Der Mensch und sein Vermögen. Sinnenthum. Wechsel-Beziehung des Innern und Aeussern. — Bethätigung. That. — Bewusstsein. Geist. — Naturzug zum Ganzen. All-Einheit. Die Kunst. Ihr Ursprung. Die schöpferische Liebe. — Das Kunstwerk. Kunststoff. Inhalt des Kunstwerks. — Die All-Kunst. Theilung derselben. Die Künste. — Musik und ihre Substanz. Schall, Klang, Ton, Rhythmus. Ueberfliessen in andre Gebiete.

Musik! — nach den Musen benannte! — wie werden wir ihr Wesen tief genug erfassen, um über unsern Antheil, über unsre Bethätigung klar zu werden? um die uns Vertrauenden sicher zu führen?

Oder wissen wir etwa zur Genüge, was dieses Kind der Musen im Herzen birgt, welche Macht und Bestimmung ihm inwohnt, was es uns bieten und spenden, von uns fodern und nehmen wird? Ist es damit abgethan, dass seit Jahrhunderten musizirt und Musik gehört worden, dass auch wir von Jugend auf gehört und musizirt haben?

Allein woher — wenn dieses äusserliche alltägliche Wahrnehmen genügte — woher diese häufige Ungewissheit, diese insgeheim so tief oft gefühlte Einseitigkeit, dieser Widerspruch bis zu bitterm Hader bei den einfachsten und dringendsten Fragen, diese innre Unsicherheit so viel redlich strebender Künstler und Lehrer, dieses gegenseitige Verkennen und Ausschliessen, diese geheime Verfeindung, die sich so oft im Leben der Musiker zeigt? Wo man klar sieht, da kann man sich gegenseitig verständigen wider-

legen — oder begreifen und ertragen; da kann man wenigstens sich selber treu bleiben, da müssen wenigstens Grundsätze und Grundüberzeugungen allmählig fest werden und Anhalt für That und Urtheil. Warum also bei uns Musikern das Gegentheil? Sind wir nur über den Beginn der Kunst und ihrer Hauptrichtungen soweit einverstanden, als selbst das praktische Interesse fodert? Sollen wir auf Bach zurückgehn oder auf die alten Niederländer und Italiener, — auf Gluck oder Reinhard Keysers Singspiele? Ist wirklich in den alten Italienern und Spaniern die »Reinheit der Tonkunst« und in Haydn und Mozart, wo nicht schon in Bach der Verfall der »ächten« Kirchenmusik? Hat Händel wirklich in seinen Oratorien den Kirchenstyl oktroyirt, auch in den aus den Opern entlehnten Sätzen? Ist noch Gluck, oder ist nun Wagner Schöpfer des Musik-Dramas? Ist Beethoven oder Berlioz oder Schumann Erfinder der Romantik? oder lag sie vielleicht von jeher im Wesen der Musik? Wie soll neben Hundert »offnen Fragen« in den Menschen innerer Friede sein? Händel scheut da naturgemäss Bach, und geringschätzt Gluck; Haydn erwartet »nicht allzuviel« von Beethoven, und Karl Maria Weber satyrisirt seine Eroica. Italische, französische, deutsche Musik stehn nicht als Schwestern lieblich in bedeutungsvoller Karakterverschiedenheit neben einander, sie sollen Gegnerinnen sein, oder aber unterschiedlos in einander aufgehn; das Alles wechselt nach Laune, nicht nach tieferer Ergründung, nicht mit irgend einem festen Resultat für die Zukunft. Alt ist die Klage der deutschen Komponisten, dass Sänger aus italischer Schule Deutsches nicht singen mögen oder können und darum verdrängen; — und sie selber schicken die deutschen Sänger in italische Schulen oder richten sie selber gut italienisch zu. Alt sind die Untersuchungen über textliche Aufgaben, längst schien man übereingekommen, dass gewisse

Stoffe, Gedichte die musikalische Behandlung ausschlössen; man tadelte Andreas Romberg wegen der Komposition der Glocke, spottete tapfer, als einst »*Federigo secondo*« in Italien als Opernheld auftrat — und man führt denselben alten Fritz trotz all' seiner unnahbaren Auf- und Abklärung im Feldlager über die Bretter, und daneben stellt man griechische Tragödien, in denen jede Zeile gegen unsre Musik und ihre Unverträglichkeit mit griechischem Dichterwort und Geist protestirt. Man redet geläufig über Wahrheit und Schönheit, über Reflexions- und Gefühlsmusik, über Styl und Natur, über Klassizität, Romantik alter und neuer Zeitrechnung (die allerneueste aus dem Mittelalter und Frankreich nicht zu vergessen) belobt oder schilt gediegne und Salon-Musik, empfiehlt Popularität und Transzendenz, Nationalität und Kosmopolitismus in der Kunst: — wer unternahm es schon, aus all' dem Hin und Her sich und Andre festzustellen?

In der Lehre derselbe Anblick. Wer soll Musik lernen, und was und wieweit? Wer soll Musiker werden? wer hat Talent — und was ist, wie erkennt man Talent, wieweit ist es zu entwickeln, zu ergänzen, zu entbehren? Sollen wir unsre Schüler zum »Klassischen und Gediegnen« oder zum »Modernen und Geltenden« führen, oder zu beidem — und zu welchem zuerst? und was gilt eigentlich heut? wie lange wird das Heutige gelten? Soll — muss die Lehre sich blos auf Technisches und Verstandesmässiges beschränken, oder soll — kann sie sich auf das Künstlerische der Kunst einlassen? soll sie wissenschaftlich und systematisch oder empirisch verfahren? — Wo wär' über diese Vorfragen und so viel andre tiefer in das Besondre dringende Verständigung errungen und ertheilt?

Ueberall, das ist klar, stehn uns tausend Fragen gegenüber, die dieses räthselvolle Wesen, Musik genannt, anregt. Wir können sie, das ist ebenso klar, nur zu beant-

worten hoffen, wenn wir dem Urräthsel auf den Grund blicken. Mag sein, dass der Künstler bisweilen seine Bahn dahinzieht gleich einem Nachtwandler, der aus wundersam erwecktem Innern hellsieht: dürfen darum auch wir Lehrer, die Andre zu leiten berufen sind, ebenfalls im Dunkeln wandeln? Gewiss nicht. Wir, wenn irgend Einer, haben die Pflicht vorzudringen bis zu dem Quell aller Räthsel, um wenigstens die zunächst uns treffenden Fragen zu lösen; — müssten wir selbst etwas weit danach ausschaun, es ist einmal nicht anders Aufschluss und Sicherheit zu erlangen. Zuvor möchte ich besonders meine Kunstgenossen (die bisweilen allzuschnell geneigt sind, alles für fremd und unnütz — für »Philosophie!« zu halten, was nicht sofort gespielt und gesungen werden kann) um ein wenig Geduld bitten, und vorerst um ein bischen Glauben, dass im Folgenden nichts gesagt wird, was nicht unserm Zwecke dienen soll.

Das Wesen der Kunst, der Musik zunächst muss zur Erkennung kommen. Nur von dieser Erkenntniss aus sind alle Fragen zu lösen.

Welchen Weg nehmen wir zu dieser Erkenntniss hin? Knüpfen wir, aus Scheu vor Philosophie, an einer geschichtlichen Thatsache an.

Dem Griechen bedeutete der Name Musik einst nicht Tonkunst allein, sondern den Inbegriff aller musischen, aller freien Künste. Diesen Inbegriff darzustellen trachtete er im Erziehungswesen, wie, mit lichtem Sinn und stetigem Willen, in der Sphäre der Kunst. Seine höchste Kunstleistung, die Tragödie, vom Ursprung her Verschmelzung von Volks- und Götterfest unter dem priesterlichen Walten des Dichters, wand gleich Blumen einer höhern Natur- und Weltordnung aller Künste Blüten zum schönen vollen Kranze; alle Künste wirkten da vereint, schmolzen zusammen zu einem neuen, schimmervollen, alle Trennung und

Vereinzlung im Ueberglanz auslöschenden Eins. Was wir in unsrer Oper von Anfang an bis jetzt haben erstreben können, ist nur matter Nachhall, grund- und haltlose Nachahmung — und konnte bisher nichts anders werden und bedeuten gegen jene von Religion und Volksthum, von lebenvollster Gegenwart und dem Hochgefühl eigner und der vergötterten Vorfahren Thaten getragne Feier; es ist dem hin und herschwankenden verzerrten und verfliessenden Bilde vergleichbar des stillglänzenden Monds im unsteten Bächlein.

Im alten Griechenwort vernehmen, in jener Hochfeier schauen wir, wie der Menschheit überall und ursprünglich die Welt der Künste sich aufgethan. Halten wir vor allem fest, dass hier nicht ein vereinzeltes Interesse den Antrieb gegeben und nicht eine vereinzelte Kraft gewirkt hat, sondern dass Antrieb und Kraft aus dem Ganzen waren, dass alle — oder doch alle höchsten Interessen des Hellenen hier zusammenflossen und alle künstlerischen Kräfte und Formen Eins geworden waren.

Ueberall, wo es Hohes gilt, ist der Mensch aus dem Ganzen dabei, sinnt will wirkt er aus dem Vollen und Ganzen, ist er der volle Mensch.

Mit all' seinen Sinnen und Kräften tritt er auf den Schauplatz seines Lebens. Diese Sinne das Aussen wahrzunehmen, diese Kräfte aus sich heraus nach aussen zu wirken, aus und über allen das Bewusstsein von diesen Erfahrnissen und dem Vermögen vielfacher Bethätigung: das Ineins von diesem Allen ist der Mensch, das Ich, das sich als Seiendes und Besondres in der Welt, und die Welt als Aeusseres, zunächst als Gegensatz von sich erkennt.

Die Sinne sind ihm dabei Boten, die die Welt um ihn her — dieses Meer voll Licht und Farbe, voller Schall und

Klang, voller Berührungen und Einflüsse — herauslockt, die von ihr Kunde zurückbringen und ihm im Gegensatze zu dem aussen Erfahrnen zuerst das Gefühl seines besondern Lebens erwecken. Das Dasein im Gegensatze zur Welt als eignes, und in allen Wechselwirkungen mit ihr als erregtes zu empfinden, ist erster Lebensgenuss aller Kreatur. Wie wir uns auch unser räthselhaftes Dasein, wir Geist-Körperwesen, in Zweiheit oder Einheit zu verdeutlichen trachten: die Sinne, das sind die Zwischenträger zwischen Welt und Ich; aus ihnen erst erhebt sich das Bewusstwerden, an sie knüpft sich das Bewusstsein, die aufnehmende sammelnde einende Kraft, ohne die wir die Beute der Sinne nicht hätten, nicht wir selber wären. In ihm wird erst die erfühlte Welt ein uns Innerliches, unsre Welt. Dass Sinn ohne Bewusstsein todt und unvermögend ist, können wir an uns und Andern in solchen Momenten gewahr werden, in denen wir durch tiefes Nachdenken oder sonst ein mächtiges Interesse von der Umgebung abgezogen sind, und weder hören noch sehn noch fühlen, was um uns her vorgeht, was unsre Sinne thatsächlich berührt. Es wird gesprochen, vielleicht zu uns selber, unser Ohr ist offen und nah genug, — aber wir vernehmen nichts; es erscheint, geschieht etwas vor unserm gesunden Auge, — und wir werden nichts gewahr; man berührt uns, — und wir fühlen es nicht, weil unser Bewusstsein nicht dabei, weil es anderswo beschäftigt ist.

Damit es möglich sei, dass wir der Aussenwelt inne werden, damit die Welt uns nicht ewig ein Fremdes, ein Nicht-Erfassbares sei, müssen wir von innen heraus Beziehungen zu ihr haben, muss ihr Wesen in uns und unsers in ihr einheimisch, wir nicht blos von ihr, wie von unbekannten Schranken die uns Unbewusste einschliessen, umgeben sein. In den Sinnen sind die ersten Beziehungen gegeben. Das Element des Lichts entspricht dem Auge,

dem Gehör das Element des Schalls. Lichtschwingungen und Schallwellen gehn nicht blos an uns heran, sie gehn durch uns selber hindurch; und sie können es, weil sie ihr Element in uns wiederfinden, weil das Element des Lichts und Schalls uns wie die übrige Welt erfüllt. Der Mensch ist ein Lichtwesen und ist ein Schallwesen; in der Lichtseite, der Schallseite der Welt findet er Verwandtes und Eignes, Seiten seiner selbst; — und so bei den übrigen Sinngegenständen. Jeder Sinn ist Organ für eine der Spannungen oder Beziehungen des Alls, jeder ist nur einseitig — und so auch einseitig die Wiederspiegelung der Welt in ihm; erst in ihrer Gesammtheit geben sie die volle Auffassung — sind sie das volle Einströmen der Welt in unsre geöffnete Seele. Auch ist es ursprünglicher Drang des Menschen, mit allen Sinnen aufzufassen, in allen Sinnen sein Ich jenem Einströmen zu eröffnen, als Ganzes sich dem Ganzen entgegenzutragen. Jede mächtige Erregung bezeugt es uns; die Geliebte schaun wir nicht blos, wir lauschen ihrem Wort', ihrem leisesten Athemzuge, der Duft ihrer Nähe berauscht uns, wir fühlen ihr entgegen. Wer eine Catalani, wer Paganini, Liszt nur gehört hätte, nicht zugleich mit begeistertem Auge geschaut, würde nicht den Vollgenuss ihres wirkenden Daseins gewonnen haben.

Weil uns aber die Sinne nichts Fremdes sondern einzig das was wir in uns selber sind zubringen: so entspricht ihren Gegenständen ausser uns gleichartiger Vorgang in uns.

Ich vernehme den Schall. — Was ist dieser Schall? Es sind die elastischen Schwingungen eines Körpers, die sich bis zu meinem Gehör und in mein Gehör, durch die Nerven in mein Bewusstsein fortpflanzen. Der Körper musste vor Allem zu den elastischen Schwingungen erregt

sein, das ist das Erste; das Letzte bei dem Vorgang' ist, dass ich aus den Schwingungen seine Erregung erkenne.

Der gleiche Vorgang bildet sich in mir. Mich in meinem durchgeisteten Dasein, im Gemüthe, hat Erregung — Schmerz Freude Zorn — ergriffen; meine Nerven beben, meine Muskeln zucken, das Auge rollt und blitzt, das Blut treibt beschleunigt durch die Adern, der Athem drängt, erneuerungsbedürftig bei der innern verzehrenden Glut der Leidenschaft, gewaltsam heraus durch die gespannten Organe, die seinen Ausgang umlagern: der Schrei des Schmerzes, das Jauchzen der Lust, die ganze Ton- und Klangleiter der Leidenschaft ist wach geworden, schallt heraus, wird Andern, mir vernehmbar. — Der Schall der in mich hineingeht, und der Ausbruch meiner von innerer Erregung geweckten Stimme sind gleicher Natur, entsprechen einander, sind Geschwister, dasselbe in verschiednen Existenzen. Der Taubgeborne bleibt daher stumm, wenngleich ihm Stimm- und Redorgane nicht fehlen; es fehlt seiner Stimme der Bruder, das Gehör, an dessen Ruf in die Seele das Dasein jener zum Bewusstsein, zur Bethätigung käme. Umgekehrt erweckt uns der mächtige Eindrang des Schalls, wenn Rücksicht oder Sitte nicht hemmt, zu jauchzendem oder zornigem Gegenruf; wir fühlen mit, und wir schallen aus und entgegen die Erregung von aussen. Gehör und Stimme sympathisiren mit einander, und können von einander nicht lassen; die giebt was jenes empfängt.

Gleiches Uebereinstimmen überall. Innre Trübniss sucht auch aussen das Dunkel, sich zu bergen und nicht mehr zu schauen den Gegenstand und die Zeugen des Leids; das Organ selber des Lichts, das Auge, trübt sich und erlischt. Es leuchtet auf in Freude und begehrt Licht und die hellsten Blüten der Farbenwelt, es funkelt und blitzt im verzehrenden Zorne. Wie Stillstand, Erstarrung

überall den mangelnden Antrieb zu Bewegung und Fortschritt bezeugen: so fesselt aus unserm Innern hervor lähmender Schreck, in das Nichts hinausstarrende Trost- und Rathlosigkeit unsre Glieder, lässt selbst das willenlos umgetriebne Blut, bis zum Tode sogar, stocken. Und umgekehrt fodert nicht blos allgemeinhin der Reiz zur Bethätigung die Bewegung des Körpers heraus: diese Bewegung ist bis in das Einzelste genau der Art des Antriebs entsprechend. Das Verlangen — selbst nach dem Entfernten, nach dem nur in der Vorstellung, nicht in der Wirklichkeit Vorhandnen — streckt die Arme, die geöffneten Hände mit den Organen des Fühlens dahin, wo der ersehnte Gegenstand ist oder gedacht wird (der verzückte Beter hebt Augen und Hände gen Himmel, wo er seinen Gott sich denkt) als gält' es, ihn wirklich zu fühlen zu erfassen; Schreck und Abscheu wenden sich, jeder in seiner Art, heftig mit abwehrender oder widerwillig mit wegweisender Geberde zurück, als müsste leiblich unmittelbare Gefahr und Besudelung zurückgewiesen werden; — Nachdenken stützt die Stirn, wo innerlich Gefühl die Arbeit, die Last gleichsam des Denkens inne wird, — Lauschen bewegt den Zeigefinger dem Ohr zu, nachspürendes Sinnen lenkt ihn in merkwürdiger Begriffs- und Sinnverknüpfung an das spürerische Geruchsorgan, — Alles das tritt ohne Vorbedacht und Absicht aus dem Innern hervor und erweist sich eben hierin als Natürliches und Naturgemässes.

Hier haben wir nun den ganzen Sinnmenschen vor uns. Alle Sinnvermögen, das ganze Spiel derselben von aussen nach innen und von innen nach aussen ist eine Einheit von Kräften, die sich nach besondern Anziehungen und Trieben vertheilen können, stets aber ihre einheitvolle Natur bewahren und bethätigen.

Denselben Anblick gewährt der Mensch in der bewussten und zweckvollen Verwendung seiner Thatkraft.

In uns Bedürfniss, Anziehungen ausser uns bewegen zu Strebungen nach den mannigfachsten Zielen. Jedes Ziel ist nur ein einzelner Punkt in dem Kreis' unsrer Beziehungen, jede Strebung lebt nur in der einen Kraft oder dem abgesonderten Kreise von Kräften, die der Zweck herausgefodert hat. Mag ich die da liegende Nahrung unmittelbar ergreifen und mir aneignen, oder zu ihrem Erlangen erst Kenntnisse, Fertigkeiten gewinnen und verwenden müssen, — mag mir Kunde von einem bestimmten Gegenstande geistig Bedürfniss sein, oder ein ganzer Kreis von Kenntnissen (vielleicht sogar fremdartigen, wie Anatomie dem Maler, der gar nicht Anatom werden sondern nur die Körperformen sicher durchschauen will) sich als Mittel für jene bezweckte Kunde aufnöthigen: in all' diesen Fällen ist nur ein Theil meiner Thatkraft in Bewegung, und nur auf ein besondres Ziel hingerichtet. Die Einseitigkeit in Ziel und Streben hat in der Vielseitigkeit des Lebens und seiner Bedürfnisse Rechtfertigung wie Ursprung; ja die Energie, die wir in solche Richtung legen, kann Ausdruck hingebendster Treue, wahrer Begeisterung für das Ziel sein und in sich selber überschwenglichen Lohn finden, so gewiss ohne sie kein entscheidender Erfolg zu erringen ist.

Indess auch hier müssen wir erkennen, dass in keiner einseitigen That und Richtung der ganze Mensch, der volle Thatmensch enthalten ist, wie in keinem einzelnen Sinne der volle Sinnmensch. Jede That ist nur Bewährung des allgemeinen Vermögens, aus uns heraus auf die Welt zu wirken, uns gegen sie streitbar zu halten, ihr unsern Antheil sieghaft abzuringen. Dies Gefühl vor allem Andern ist Reiz zur Bethätigung und ihr erster Lohn. Das Sinnvermögen durchforscht die Welt und entdeckt Beziehungen zwischen ihr und mir; das Bewusstsein begreift

beides, die Welt und mich mit meinen Kräften; die That behauptet mich gegen die Welt in Selbständigkeit, im Ringen, im Erringen meines Antheils an der Herrschaft. Wohl mit Recht bleibt Faust, vom Lebensdrang' erfasst, unbefriedigt bei dem »Sinn«, bei der »Kraft«, — und spricht entschlossen aus: »Im Anfang war die That.« Er fühlt über Alles hinaus ihr Bedürfniss, der er metaphysisch-ekel sich so lang' entzogen. Der Sinn das Sinnen die Besinnung sagen mir, was ist oder sein könnte und sollte; die Kraft ist gewärtig des Willens, der in dem Bewusstsein von ihr seine Stütze findet; die That bewährt und verwirklicht was ich gewollt. Allein jede That ist ein Vollendetes, und damit ein Endliches Abgethanes; der Mensch aber, der die That vollbracht, lebt mit Sinnen und Kräften und Wollen über sie hinaus der Unendlichkeit im Geist' entgegen. Daher kann ihn keine That, ist sie geschehn, befriedigen, kann er jenes »Verweile!« das Faust der Vernichtungsmacht überliefert hätte, niemals aussprechen; in ihm, der in sich kein Ende findet, waltet der Trieb in das Unendliche. Nicht die That, Thatkraft und ihr Bewusstsein sind ihm Bedürfniss und Glück. Daher ist kein Künstler jemals von seinem Werke dauernd befriedigt.

Derselbe Trieb nach dem Ganzen beseelt das Bewusstsein, den Geist, und führt ihn dem Unendlichen zu. Das Bewusstsein erwacht an der Kunde, die ihm die Sinne gebracht, es hält sinnliche Erfahrnisse fest, unterscheidet die verschiednen, erkennt die sich wiederholenden, regt und erweitert sich im Spiel der Wechselbeziehungen zwischen dem Ich und der Welt, zieht Folgerungen, erwächst zum Selbst- und zum Weltbewusstsein. Einzelnes, Vieles wird Gegenstand geistiger Betrachtung, wird angeschaut, unterschieden von Anderm, wird im

feindlichen oder befreundeten Sinne Zweck für Bethätigung; nichts Einzelnes kann als für sich Bestehendes gelten, es ist in sich theilbar und voller Unterscheidungen, es ist nach Aussen mit Anderm in den mannigfachsten Verhältnissen. Dieser Mensch erscheint als Einzelwesen. Und wie Vielerlei ist an ihm — sein Körper mit allen Kräften und Organen, seine Intelligenz Bildung Sittlichkeit, seine Absichten und Verhältnisse — zu unterscheiden! und wie zahllos sind seine Beziehungen zu Familie Freund und Feind Stand Nation Zeit Verhältnissen! Unmöglich findet der Geist bei irgend einem Einzelnen — oder auch bei allen Einzelheiten als solchen — Befriedigung. Ich kann den einzelnen Menschen, ihn für sich allein betrachtet, nicht begreifen, weil er eben — wie alles Daseiende — kein für sich Bestehendes ist, weil er in sich unendlich viele Eigenschaften und Strebungen, nach aussen zahllose Beziehungen zu Verhältnissen Familie Nation, zur Menschheit zur Welt hat. Er für sich ist mir unbegreiflich, ein Räthsel, vielleicht ein Feindliches, gewiss Störer meines Friedens. Kann es mich beruhigen, von unzählbaren Einzelheiten umstanden zu sein, die eben solche friedenstörerische Räthsel sind? Nur im Verband' Aller — oder Vieler unter einander und mit mir ist Befriedung. Zu der Idee eines Weltganzen drängt schon das Bedürfniss, schon die eigne Natur des Menschen. Jene allhinreichenden Beziehungen, diese Allregsamkeit und Allgeschäftigkeit der Sinnen und Kräfte, sie wecken zuerst und früh die Ahnung einer All-Einheit, eines Zusammenklangs alles Seienden, mag es Weltharmonie Weltseele heissen, mag man die Welt alldurchgöttlicht (pantheïstisch) oder von einem Schöpfer und Lenker getragen sich vorstellen, oder auch von verschiednen Kräften — Gottheiten durchherrscht, deren einer (Ahriman, Satan) zu unterliegen bestimmt ist, oder über denen ein Verhülltes, das Schicksal waltet, oder die

in Götterdämmerung in den Schooss Allvaters zurücksinken. Es ist bezeichnend für die Ursprünglichkeit dieses Zugs zum Ganzen, wie frühzeitig er sich in den verschiedensten Völkern geregt und sie zu der höchsten Ideal-Bildung, zu der Vorstellung einer Gottheit, zur Religionsstiftung geführt, — und wie jeder grosse Moment im Volksleben wieder auf diese Vorstellung, die Grundlage alles Daseins im Geiste, zurückführt. Als die Schlacht bei Leuthen durchgekämpft war, und die Sieger todesmatt neben den Erschlagnen hinsanken unter dem fröstelnden Regen auf das nachtumhüllte blutige Feld: da stimmte Einer das Lied »Nun danket Alle Gott« an, und ein Zweiter und Dritter, und mehr und zuletzt Alle stimmten ein; und der schlichte Gesang, in dem Vaterlandsgefühl und Kriegerehre mit dem Bewusstsein gelungner That und andachtvollem Dank zusammenflossen, goss neues Leben und neue Siegskraft in die Brust der Männer, und stärkte sie zur Verfolgung des Siegs.

Nun endlich können wir unsrer Aufgabe nähertreten; sie ist in allem Vorausgeschickten der Lösung entgegengereift.

Ueberall sahn wir an Einzelheit angeknüpft, nirgends Befriedigung an Einzelheit, überall unwiderstehlichen Naturzug zum Ganzen.

Die einzelne Sinnerfahrniss ist ein Atom aus der Welt aller Beziehungen, der einzelne Sinn nur eine Seite des Sinnenthums, das ganze Sinnenthum mit dem Bewusstwerden an ihm nur Eintritt des Menschen in die Welt.

Die einzelne That — jede — ist ein flüchtiger Anstoss nur, ein Moment im Werden schon vorübergehend, eine vereinzelte verlorne Bewährung all' der Kräfte zum Wirken, die der sinnlichen Erweckung, des urtheilenden

Bewusstseins und der Willensbestimmung durch dasselbe harren.

Der Geist ist in der Sinnerfahrung und Kraftbestimmung gegenwärtig. In sich zurückgezogen ist er »nicht von dieser Welt«, nicht diese Fülle des Lebens in uns und um uns, nicht wir selber in der Ganzheit und Gegenwärtigkeit unsers Seins und Daseins. »Wenn die Philosophie« — sagt der letzte spekulative Philosoph aus — »ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt alt geworden und mit Grau in Grau lässt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.« Daher hat auch nicht der Geist in seiner Insich-Gezogenheit Religionen gegründet, er löset ihre feste Substanz auf; er hat nicht Nationen und Staaten geschaffen, sondern zersetzt sie in das allgemeine Element des »Weltbürgerthums«, in jenen Traum, der alle nationale Selbstbestimmung im Schoosse des *juste-milieu* (jener ehrlosen Parteilosigkeit die schon Solon gezüchtigt) erstickt und so oft schon die durchscheinige Maske feiger Karakterschwäche hat sein sollen. Der für sich seiende Geist beseligt nicht das Menschengeschlecht, sondern erkennt und resignirt.

Der Mensch — das Menschenthum ist nur vollkommen in der Ganzheit seines Wesens, in der All-Einheit seiner Sinne seiner Kraft seines Geists. Erst in diesem Zusammenklang liegt die Vollbewährung seiner Vermögen, das Vollgefühl seines ganzen Selbst und damit seine vollständigste Befriedigung.

Die erste Form für das Hervortreten dieser All-Einheit ist die Kunst.

Sie hat ihren Namen vom Können. Sie ist das Können all' unsrer in einen einzigen Moment zusammengeflossenen Vermögen.

Diese All-Einheit aller Vermögen ist Grundlage ihres

Wesens. Sie ist nicht dem Sinnenthum allein angehörig, obwohl sie ohne dessen Theilnahme nicht besteht; nur unglückliches Verkennen oder schielender Gleichnissausdruck hat einst »den Geschmack« oder noch jetzt in Bezug auf Musik »das Ohr« als Richtschnur und Entscheidung bezeichnet. Sie ist nicht dem für sich seienden Geist angehörig. Der Gedanke zieht sich seinem Wesen nach von der Vermischung mit dem Sinnenthum zurück; höchstens vermag er es zur todten Allegorie zu bringen, zu dieser Scheinleiche, die nie gelebt und von der wir wissen dass sie nie gelebt, an die Niemand glaubt, die man ohne Lieb' und Leid stehn lässt, wie »den Hass mit seinem Schlangenhaar« in Glucks Armida, oder die stereotypen überlästigen Weiber »Glaube Liebe Hoffnung«, die sich mit ihrem Kreuz' und Herzen und Anker herumtragen um mattgewordne Christlichkeit ein bischen anzuwärmen. Nicht ein solches — oder wie es sonst ermöglicht werde — Aneinanderbringen, sondern das In-Eins von Sinnenthum und Geistthum in den einen Moment der That ist Grund und Boden der Kunst.

Welche Macht aber ist es, die unsre Kräfte zu einem All-Vermögen zusammenschmilzt und bewegt?

Das vermag kein äusserlicher Anstoss oder Zug, kein endlicher Zweck; denn ein solcher ist einseitig, weckt also nur einseitige Beziehung und Kraft; nur ersten Anlass kann allenfalls äusserlicher Zweck geben, das — und nicht mehr — ist oft von Erwerblust Ehrbegier Pflicht Bethätigungsreiz geschehn. Sollen alle Vermögen zu einem Moment der Theilnahme zusammenschmelzen, so muss der ganze Mensch nach allen Beziehungen erweckt sein.

Diese Macht hat nur die Liebe; die Liebe, die ihren Gegenstand in seiner Ganzheit umfasst und uns ganz, mit Sinn' und Geist und Thatdrang zu ihm hinzieht. Aber wiederum ist es nicht jene Liebe, die, endlicher Natur, in

steter Täuschung am Endlichen haftet, wie dasselbe materiell, mit allen Zufälligkeiten befleckt und beladen, dasteht. Sondern die Liebe, die im Endlichen das Ewige das wir ahnungsvoll in uns tragen schaut — im Endlichen mit blitzgleicher Durchzückung und Durchzündung das Ewige wiedererkennt, und dies nun vom Zufälligen und Nichtgehörigen befreit haben will, die Liebe die nach ihrer flammenscharf eindringlichen Gewalt Hass zugleich ist, die sich mit »dämonischer Macht« und Erbossung eindrängt in die Welt des Bestehenden, und von sich sagen darf: sie sei nicht gekommen, dasselbe »aufzulösen, sondern zu erfüllen«, nämlich zu der wahrhaft und neu geschauten Fülle seines Wesens zu erheben und zu vollenden. Das ist die schaffensfähige Liebe, die Liebe des Künstlers, des »Genie's.« Dass Raphael seine Fornarina geliebt, — jenes so bald dahingewelkte Mädchen: das hat ihn nicht zum Künstler gemacht. Aber dass er in ihr die ewige Schöne, dass er in ihrer milden und lieblichen Kräftigkeit das Abbild der heiligen Mutter schaute, das bildete — oder bestätigte den Maler der Madonna. Die Jungfrau die Raphael liebte war von Vielen geschaut; der Gedanke der Gottesmutter war vielen Geistern gemeinsam Eigenthum. In jenem schwärmerischen Jüngling traf sinnliche Anschauung auf den schlummernden Gedanken; die Liebe zur Jungfrau, die Andacht zur liebeströmenden Mittlerin — zwei Flammen schlugen sie in eine. Damit war der ganze Mensch, sinnlich-geistig, irdisch-endlich und nach dem Ewigen hin das wir überirdisch nennen erweckt entzündet, eine einige Flamme des Lebens.

Wie wird nun diese schaffensfähige, diese Liebe zum Ideal — so muss sie bis hierher heissen — zur schöpferischen? wie ergreift sie Drang und Macht zur That?

Die Liebe die am Endlichen haftet ist mit dem Besitze des Endlichen — ihres Gegenstands befriedigt und abge-

funden. Die Liebe, die nicht am Endlichen wie es wirklich ist Genügen hat, sondern durch es durch Ewiges Geistiges schaut und ersehnt, die hat — nach den Wechselbeziehungen zwischen Welt und Menschen, Nehmen nach Innen und Geben nach Aussen — das Bedürfniss dieses Geistige, das Ideal, zu steter Gegenwärtigkeit sich vorzuhalten und aus sich herauszugestalten. Und das muss kraft der Gewalt und Untheilbarkeit der Liebe in derselben Fülle geschehn, an der die Liebe sich entzündet hatte. Denn der Liebende liebt nicht Das oder Jenes am Gegenstande seiner — unfreiwilligen Wahl, sondern ihn selber, ihn ganz, Alles an ihm. Körperschöne und die Seele, die in der »Schöne erscheint«, sind ihm mit Recht Eins, nichts davon zu missen. Nicht ein Glaubenssatz von der Mutter Gottes, sondern dass sein Auge früh die Schönheit des Weibes in sich gesogen, den mildversöhnlichen Liebesinn darin gefühlt, — und dass nun die Vorstellung von der Gottesmutter mit jenem Schaun und Fühlen elektrisch zusammenschlug, das hat Raphael zu jenen Schöpfungen ermächtigt und hingezogen. Wie sie ihm erschienen und sie zu schaun ihm innigstes Bedürfniss war, so musst' er die Jungfrau und Mutter und Himmelskönigin vor unser Auge bringen. Und dieser schöpferischen Liebe Anhauch weht noch im beschränktesten Unternehmen des Künstlers. Selbst im Portrait schreibt der Künstler nicht die Züge ab, wie sie materiell vor ein kaltmessendes Auge treten oder in das Glas des Daguerrotypisten fallen; er schaut sie geistig und mit Theilnahme, ihm wächst das Urbild der Person, befreit von aller Zufälligkeit die sich ihr im Wirklichen angehängt und aufgedrängt, sie wird wiedergeboren aus dem schauenden Geiste des Künstlers, ein Werk seiner schöpferischen Liebe. Genial begehrte der Grieche bei seinen olympischen Standbildern vielmehr den Sieger als die Person zu schauen; die

persönliche Aehnlichkeit sollte nicht hervortreten vor dem Sieger-Ideal.

Das Erzeugniss dieser Liebe heisst Kunstwerk. Wir haben es sinnlich erfunden, aber der Sinn war geistig geworden. Wir haben es gedacht, aber der Gedanke war sinnerfülltes Anschaun. Es ist unser Werk, unsre That. Aber so mächtig und allseitig ist all' unser Vermögen und Sein in den Moment seiner Erzeugung zusammengeströmt, dass wir kaum des Akts in seiner Besonderheit uns bewusst sind, dass wir sein Entstehn keinem unsrer Vermögen beizumessen wissen, dass wir in ihm kaum eine That, vielmehr ein Ereigniss gewahren, dass wir geneigt sind einem Aussersichsein, einer Begeisterung von einem andern Geiste gleichsam, zuzuerkennen, was doch nur das volle Beisichsein des Geists in der Fülle und Ganzheit unsers Daseins ist. Und bleibt es nicht in der That ewige Frage, woher gerade diesem Menschen Anschaun Idee Durchzückung — und gerade für diesen Gegenstand gekommen?

An welchem Gegenstande diese schöpferische Liebe sich entzünde, das ist noch weniger zu ermessen, als der Zug des Herzens im liebebedürftigen Jüngling. Was nur das menschliche Leben an Zuständen Stimmungen und Richtungen in sich fasst, was Natur an Beziehungen uns entgegenträgt, an Interessen in uns weckt, müsste man zur Antwort aufzählen. Nicht auf diese Rechnung, nur auf zwei Punkte, die sich an ihr herausstellen, ist Gewicht zu legen. Der eine ist, dass in dieser Wahlverwandtschaft, die den Menschen mit seinem Gegenstande verknüpft, Sinnesart und geistiger Standpunkt entscheidend — also kenntlich sind. Wenn Raphael Madonnen malt und Teniers niederländische Bauern, wenn Gluck sich an Heroen be-

geistert und Meierbeer einen Schwärmer erst zum schwächlichen betrognen Betrüger herunterbringen muss um ihn verbrauchen zu können: so sind das die ersten Bezeichnungen für den Standpunkt der Künstler. Der andre Punkt ist, dass dem Künstler sein Gegenstand, welcher er auch sei, nach rechter Liebe Art Mittelpunkt wird aller wirkenden Kräfte. Wenn Goethe irgend einer Jungfrau im »Ich denke dein« sein Herz weiht, so sammeln sich um seinen begeisterungtrunknen Blick die höchsten und bewegendsten Bilder aus dem Naturleben; sie, der er sich zu eigen giebt, ist ihm Mittelpunkt all dessen, was jemals in der Natur ihn bewegt hat; das sammelt sein Geist in Huldigung um sie, in seiner Widmung weht und waltet die Liebe, die die Welt zusammenhält und beseligt. So taucht Beethoven im Andante der Pastoralsymphonie seine Seele ganz unter im feuchten sonndurchwärmten Schoosse der Natur, wo der unversiegliche Lebensquell in tausend Halmen und Blüten heraufdringt, und vergisst im wachen Traum' unter dem Flöten der Nachtigall sich selber.

Ueberall zeigt sich, dass der äusserliche Gegenstand nur Stoff ist, der erst durch die Liebe des Künstlers Seele und Bedeutung empfängt. Aber diese Seele wird nicht vom Künstler hineingetragen in den Gegenstand, der als Stoff ihn angezogen, so dass alles Beliebige zusammengebracht, aus Allem Alles gemacht werden könnte; sie wohnte bereits im Stoff diese Seele schlummernd und unbewusst, bis der liebesmächtige Künstlergeist sie erkannt und freigemacht für den Anblick Aller. Dieselbe Idee lebt im Stoff' als dessen Wesentliches und im Künstler als Ahnung Schauen Erkenntniss. So verleiht der Sänger dem verschlossnen Gefühl Stimme, so seiner Sehnsucht der Bildner Gestalt, so erkennt Shakespeare in dürftigen ja verfälschten Berichten die tiefste Wahrheit von Geschichte

und Menschenthum, Goethe im fabelhaften Puppenmärchen die Gestalt des deutschen Geistes.

Die Anziehung, die ein Stoff auf den Künstler übt, zeigt Richtung und Gesinnung, die Auffassung — die Idee, die der Künstler an ihm offenbart, zeigt die Macht seines Geists und den Standpunkt seiner Bildung; Beides gestattet einen weiten Kreis von künstlerischen Schöpfungen. Ein Weib kann zunächst als gesunde Kreatur erfreun; so schaut Rubens meist die Frauen an und setzt unbedenklich sein tüchtig Weib als Himmelskönigin in die Wolken; gewiss hat er unbewusst aus der Wirklichkeit weggelassen, was jene Fleischesherrlichkeit beeinträchtigt hätte, und zugefügt an warmen Blutes Blüte und niederländischer Selbstgewissheit, was etwa gefehlt. Welche Gallerie liesse sich zwischen diese flandrische Madonna (sie thront in Antwerpen) stellen und jene — »*una certa idea*«, die Raphael zu der Sistina mit den tiefen Geisteraugen und dem mahnenden Blicke des Christkinds erhoben hat! Welche Reihe von Menschenbildern füllt den Raum zwischen jenen Scalpen und Menschenhautbälgen, die Berlins Melpomene Charlotte Birchpfeifer bei Berthold Auerbach und anderwärts zusammenbeutet, und jenen typischen Gestalten, in denen das Menschenthum all seine Höhn und Tiefen allen Fluch und Segen seines Daseins dem einzigen Shakespeare offenbart!

Macht und Inhalt seines Geistes bestimmt also den Inhalt, den der Künstler in seinem Werke niederlegt. Weil indess Niemand aus und für sich allein dasteht, Jeder am Inhalt seiner Zeit seines Volks des Menschengeschlechts in Beziehungen Erfahrnissen Ueberzeugungen seinen Theil hat: so thut sich in der Schöpfung des Künstlers, so persönlich sie auch hervortritt, ein Höheres als das blos Persönliche kund; darüber hinaus sind es jene Anschauungen Neigungen Ideen, in denen Zeit Nation Menschheit ein Ge-

meinsames erkennen. Im Künstler ist es dann der Geist der Nation oder Epoche, der durch jenen offenbart, wie er sein Werden in der Vergangenheit anschaut, sein Dasein fühlt und erkennt. Der Künstler verkündet dann nur, was in Allen verborgen schon lebt, er löst nur dem nach Bewusstsein und Ausdruck ringenden Geist Aller die Zunge, ja er enthüllt als Prophet die Zukunft, wie Alle ahnungvoll, nur mit verschleiertem Aug' und gebundner Zunge sie in sich getragen. So dichteten einst Inder und Aegypter, Hellenen und Deutsche ihre Götter; in der Frühe des Daseins fliessen Dichtung und Religion, und mit ihnen der ganze Gedanken- und Lebensschatz der Völker (wie unsre Bibel zeigt) zusammen. Daneben aus den Sagen von Kampf und Liebe des Stamms und seiner Helden erwächst als weithinschattender Baum das Epos, in dem ein ganzes Volk sein Wesen — wie der Gott in ihm Mensch geworden und der Mensch Gott — schaut, und zur Ewigkeit emporhebt als eins der Bilder des Ewigen, als eins der Ideale, die die Menschheit zum Gedächtniss ihres Wandels aufstellt und bewahrt. Homer, es ist ein altes Wort, hat den Hellenen ihre Götter gegeben; aber er hat auch das Bild des hellenischen Volks in unvergänglichleuchtendem Erz gegossen und im Tempel der Menschheit erhöht.

In spätern Zeitläufen — gleich dem unsrigen voll getheilter einander ausschliessender und kreuzender Interessen Ansichten Bildungsstufen — kann der Künstler nicht die Nation vertreten (selbst in Goethe's Spiegelhelle ist nicht der volle Gehalt des deutschen Volks) sondern nur besondre Richtungen; ja er kann sich in der Zerstreutheit und Ohnmacht allgemeiner Versplitterung irgend einem Vergangnen zuwenden, wie Overbeck der vor-raphaelischen Bilderandacht oder Mendelssohn im Paulus der Form und Geberde Bachs — und kann eben in diesen längst geläufigen Weisen oft schneller und sicherer Anklang und

Erfolg finden als der Unselige mit dem höhern Segen, Gesichte zu schaun und zu offenbaren, die das blödgewordne Auge heruntergekommner Geschlechter zu schaun und zu tragen nicht vermag.

Soviel über die Kräfte, die für das Erstehn der Kunst aus dem Menschen zusammenfliessen, und über den Antrieb dazu im Menschen.

Wenn nun der Mensch sich hingiebt in seiner Einheit zur Vollbewährung seines Daseins, wenn er zum künstlerischen Schaffen sich erhebt: da kann nicht diese, jene Form und Aeusserung seines künstlerischen Vermögens genügen; es sind wiederum alle Formen des künstlerischen Könnens, die zu demselben Berufe hervordringen; es ist nicht Dichtkunst nicht Plastik nicht Musik — die man abwechselnd als vornehmste oder zeit-erste Kunst gepriesen — es ist der Verein aller, die All-Kunst, die »Kunst«, in der alle besondern Künste inbegriffen sind.

Diese Vorstellung muss ich in mehr als einem Sinne festgehalten wünschen. Zunächst ist es ein blosser Inbegriff, der sich in dem Namen »All-Kunst« ausspricht. Wie »der Mensch«, der das künstlerische Können offenbart, nicht dieser jener Einzelne ist, dem etwa das Können ausschliesslich eigen wäre, der »Künstler« vorzugsweise der allein die Kunst besäss' und verwaltete, sondern jeder Mensch — da jeder der Kunst theilhaftig sein kann — also der Inbegriff aller Menschen, die Menschheit: so ist »die Kunst« oder die All-Kunst Inbegriff all der Formen künstlerischen Könnens, die man als die besondern einzelnen Künste (Musik u. s. w.) bezeichnet. An diesem Inbegriff erkennen wir vor allen Dingen das allen besondern Künsten Gemeinsame, von da fassen wir ihre gegenseitigen Beziehungen und das sie Unterscheidende und Trennende. Dies ist die theoretische Seite.

Die praktische noch bedeutsamere Seite tritt aus der Anschauung vom Geschäft der verschiednen Sinne an das Licht.

Jeder Sinn hat das Geschäft, seine Wahrnehmung dem Bewusstsein zu überliefern; aber das Vermögen der einzelnen Sinne ist dabei so verschieden wie die Richtung. Der chemische und elektrische Sinn (Geschmack und Geruch) befassen sich mit der materiellen Substanz; nicht den Gegenstand sondern die Elemente die er enthält, und von diesen auch nur einen Theil, eignen sie sich an und bringen sie zum Bewusstsein. Der Tastsinn bleibt bei der Beschaffenheit der Oberfläche stehn; er gewahrt (und nur unbestimmt und unvollständig) ob dieselbe glatt oder uneben — und wie, ob sie nachgebend oder spröde, warm oder kalt ist, ohne von dem was unter dieser Oberfläche da ist und vorgeht, irgend nähere Kenntniss zu geben und zu nehmen.

Nur die Sinne des Gesichts und Gehörs haften nicht an dem blos Materiellen und Oberflächlichen. Das Auge fasst die Erscheinung in ihrer Gesammtheit, und vermag dem Bewusstsein soviel des Bemerkten zu liefern, dass von demselben ein volles Bild des Gegenstandes zusammengestellt werden kann. Das Ohr überliefert ganze Folgen jener innerlichen Regungen, in denen ein Dasein seine Erregtheit Stimmung Natur kund giebt. Beide Sinne (sie heissen desshalb die theoretischen) liefern genügende Auskunft, dass der Geist daraus vollständige Vorstellungen vom Gegenstande schöpfen, den blos geschauten wie den blos vernommenen in vollem lebendigen Dasein vor sich hat. Nun drängt Schauen zur Darstellung, Hören zur Verlautbarung; die geistige Darstellung ergänzt was nur einseitig vernommen worden — das Bild redet zu uns, der Gesang zaubert vor unsre Phantasie die Gestalt der wir den Gesang andichten; endlich bringt, was geschaut

und gehört werden sollte, der dichtende Geist in seinem selbsterschaffnen Organ, im Worte zur Anschauung, zur innerlichen keiner Sinnesvermittlung weiter bedürfenden Erscheinung. So ringt wieder zum vollständigen Dasein im Geiste, was in Wirklichkeit nur einseitig vorhanden. Es ist das Streben nach jener Allseitigkeit der Darstellung und Auffassung, für das der Name Allkunst eintritt. Der Naturmensch (wir können es noch bei Wilden beobachten) dichtet nicht einen Päan in Worten, — er singt seinen Sieg in Wort und Ton und unter dem Schall der Instrumente (wenn er deren hat) oder zusammengeschlagner Waffen. Und neben dem gesungnen Worte malen Geberde Mienenspiel und Tanz das Ereigniss, und den Körper decken wieder die schrecklichen Farben des Kriegs, die Hand schwingt denselben Speer der den Feind erlegt! Gedicht Gesang Tanz Mimik Rüstung Toilette des Hergangs — Alles ist beisammen und in Eins geschmolzen, um das Ereigniss in seiner Vollständigkeit darzustellen, wie es stattgehabt, wie es empfunden worden und weiter leben soll. Ohne Frage wirkt dazu nicht blos die allgemeine Erregung des ganzen Menschen, sondern auch das Gefühl von der Unzulänglichkeit jedes Ausdrucks für den unendlichen Inhalt des Geistes. Die Ursprachen sind mächtig aber arm; in höchster Energie bilden sie die wenigen Worte; Betonung und Geberdensprache müssen dann zur Ergänzung und Auslegung hinzutreten. So halfen auch die alten Maler durch Symbol und eingeschriebne Sprüche den stummen Bildern weiter.

Alle Sinne vereint sind das Sinnenthum, dem die All-Kunst entspricht. Aber jeder Sinn knüpft für sich seine Beziehungen, und jeder seine eigenthümlichen; nur das Ohr vernimmt die innerlichen Lebensregungen und die ganze Schallwelt, nur das Auge schaut das äusserliche Leben und das ganze schaubar gewordne Dasein; Auge und Ohr fassen und geben nicht das vollständige Sein,

sondern jedes nur die eine ihm zugewandte Seite; aber aus ihr enträthselt sich die andre, mithin das Ganze. Der Geist fasst nirgends unmittelbar das Dasein ihm gegenüber an; aber dem von den Sinnen gefassten und ihm zugetragnen, mit Allem was er aus sich dazuthut, giebt er im Worte geistigleibliche Gestalt.

Hiermit tritt die Reihe der besondern Künste aus der All-Kunst hervor. Wenn doch der Geist es ist, in dem alles Sinnenthum Bedeutung empfängt und der den Gehalt aus ihm erhebt: so kann auch ein einzelner Sinn, sofern er dem Geist genügende Kunde zu bringen vermag — Gesicht und Gehör — dem Geist genügen; ja derselbe kann sich in seine bisherigen Erfahrnisse aus der Sinnenwelt und seinen eignen Inhalt zurückziehn. Kann denn überhaupt stets und Alles mit leiblichem Auge geschaut werden? kann nicht das Wort für sich dem geistigen Blicke vorzaubern, was zuvor — oder auch nimmer dem leiblichen zu schaun vergönnt war? Vermag nicht das Auge für sich allein, aus dem Aeussern das Innre (das sich darin »äussert«) aus Antlitz und Gestalt den bestimmenden Geist zu erkennen? das Ohr für sich allein aus dem Erbeben der Nerven die bewegte Seele, aus dem Schrei die zwingende Leidenschaft, aus der Scala der Töne die Kette der Gemüthstimmungen zu vernehmen, die jene hervorgerufen? Ueberall waltet ja, äussert und vernimmt sich derselbe Geist, jetzt auf dieses jetzt auf jenes oder gleichzeitig auf mehrere Organe gewendet.

So lösen sie sich von einander: die Kunst der vom Innern zum Innern fliessenden Bewegung — Musik, die Kunst des schaubaren Gestaltens — Bildnerei und Malerei, und Poesie die sich des Worts bedient, dieses vom Geist für ihn selber gebildeten Organs, um dem Geiste vorzustellen und vernehmbar zu machen, was in Wirklichkeit weder das Auge schaut noch das Ohr vernimmt. Erst kraft

dieser Theilung, dieser Versenkung jedes Organs in seinen eigensten Wirkenskreis durchdringt das künstlerische Können des Menschen die Welt bis in alle Tiefen der verschiedensten Beziehungen und Einzelheiten.

Allein bei aller Theilung bleibt Bedeutung und Recht der Ganzheit gewahrt. Den Geist befriedigt in der Musik nicht das Hören und am Bilde nicht das Schauen, er ist nicht Auge nicht Ohr; sondern durch das schauende Auge, durch das lauschende Ohr trachtet er das Wesen zu erkennen, das sich ihm offenbaren will. Ja das Bedürfniss sich selbst überall wiederzufinden reizt ihn zu Andichtungen, wo die Sinne nicht genügen; die Alten im Orient wie in Hellas dichteten ihren Tonarten Karaktere und Wirkungen an, die unmöglich in ihnen, sondern in Anderm und dem ergänzenden Geist des Hörers vorhanden sein konnten. So will auch der schaffende Künstler nicht das Ohr nicht das Auge um ihretwillen beschäftigen; dazu bedarf es seiner gar nicht. Jene Organe sind ihm nur Mittel für seinen Zweck: den Gegenstand seiner Liebe dem Geist anschaubar oder vernehmbar entgegen zu bringen, und zwar in Fülle des Lebens, wie die schöpferische Liebe ihn erfasst hat.

Bedeutsamer giebt sich der Zug nach dem Ganzen in dem Bedürfnisse der einzelnen Künste kund, sich aus einander zu ergänzen. Der Maler braucht Stimmungen; er sucht sie in Farbentönen und Beleuchtungen, die keineswegs seinen Gestalten wesentlich und um ihretwillen nöthig waren. Nicht jenen Madonnen und Christusknaben, die Correggio so sinnlichwarm und sammetweich aus Licht und farbenheissem Dunkel hervorblühn lässt, war das Spiel des Halbdunkels eigen und nöthig, — ihm war es Bedürfniss für die nervöse sinnliche Stimmung, in der er jene oft geschaut. Homer und der Dichter des Hiob, Shakespeare und Goethe, alle Dichter haben sich nie enthalten können, mit

dem Klang der Wortstellung Schall und Art der Vorgänge, die ihnen die Seele füllen, in unsre Seele zu giessen. Der letztgenannte bei der Vorstellung im Faust, »Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne,« ist dem Sinne nach durch und durch Tondichter; ihn treibt genau dieselbe Vorstellung, die Haydn sein berühmtes »Und es ward Licht« eingab, das Aufjauchzen des jungen Weltlichts wird zur emporlodernden Flamme des jubelvollen Schalls, der es begrüsst. Von jenem hellenischen Nomos, der das Zähneknirschen des Python mit der erzschmetternden Trompete nachahmte, bis auf Bach und Haydn und Beethoven haben die Tondichter nicht aufgehört musikalische Malerei zu üben — und zwar nicht blos an der Schallseite des Daseins haftend — trotz des unermüdlichen Zeterns der Aesthetiker, die das nicht erlauben sondern der »Kunst der Seele« nur »Rührung schöner Seelen« oder Amüsement durch »Formengespiel« zugestehn wollen. Es wird wohl so bleiben (ich hab' es schon in der »Malerei der Tonkunst« vorausgesagt) weil Geist und Geschäft des Künstlers das schnurgerade Gegentheil von aller Abstraktion und stets aus dem Ganzen auf das Volle und Ganze gehn.

Selbst in der innerlichen Anschauung des Künstlers waltet, in der Zeit wo sein Werk wird und reift, dieser Zug nach dem Ganzen und Vollen. Malern von Gemüth ist unter der Arbeit Musik willkommen; sie »stimmt sie.« Umgekehrt hat erweislich der Dramatiker Gluck, hat Mozart (beide gleichfalls voll Malerei) in den glücklichsten Zügen seiner Opern, — hat ebensowohl Bach in den durch und durch dramatischen Chören seiner matthäischen Passion und andrer Werke — und so jeder Tondichter — keineswegs blos die innerlichen Regungen und Stimmungen seiner Personen, sondern den ganzen Hergang, Handlung und Aeusseres angeschaut und zur Anschauung gebracht. Das ist urkundlich zu beweisen. Dasselbe kann ich, aus

dessen mündlichen Aeusserungen, von Spontini und (wenn Jemand daran liegt) von mir bezeugen; Wagner würde dasselbe von sich aussagen — und so Jeder, der aus künstlerischem Schauen geschaffen, wie abweichend auch sonst die Wege sind.

Zuletzt, auf den Höhn einer vollendeten Kultur, streben die Künste wieder zu jenem geschlossenen Reigen zurück, aus dem sie sich einstweilen gelöst hatten. Poesie und Musik hatten nie von einander gelassen, im hellenischen Drama, in den Singspielen Indiens und China's, in unsern Opern rufen sie Mimik und Tanz, die Hülfe des Baumeisters und Malers, den Schmuck des Bildners herbei.

Nun endlich kann ich mich auf die Frage zurückwenden, die sich uns Anfangs gestellt: was ist Musik? —

Sie ist einerseits Bestandtheil jener All-Kunst, in der der künstlerische Mensch das Ideal in unzertheilter Fülle seines Daseins schaut und in dieser Fülle darzustellen, zu schaffen sich gedrungen fühlt.

Andrerseits ist sie diese besondre Kunst, der das hörbarwerdende Dasein als besondre Seite des Lebens Gegenstand, und seine Darstellung, wieder für das Ohr, Aufgabe geworden ist.

Beide Seiten auseinander und jede festzuhalten, ist durchaus nothwendig, um über Wesen und Bedeutung unsrer Kunst und über Zweck und Mittel der Bildung für sie zu sichern Vorstellungen zu kommen.

Wenn Musik als besondre Kunst das hörbarwerdende Dasein als Gegenstand ergreift: welcher Art — das ist die erste Frage — ist der besondre Inhalt desselben und seine Bedeutung für den Geist?

Im Schalle wird das Dasein hörbar. Er ist für das Gehör Ausdruck dieser elastischen Erregung der Materie,

in der ihr Bestand erschüttert — gleichsam in Frage gestellt — aber doch erhalten, ihre Stofftheile (Molekulen, Atome) von und zu einander bewegt werden, jedoch nicht bis zur Trennung, sondern mit dem Streben, in ihre ursprüngliche Ruhelage zurückzukehren. Das Allgemeinste, was daran zur Wahrnehmung kommt, ist der grössere oder geringere Grad der Erschütterung, in dem sich der stärkere oder schwächere Antrieb zur Erregung (im Verhältniss zur Erschütterungsfähigkeit oder zu dem Widerstande, den die Materie leistet) in der grössern oder mindern Stärke des Schalls kund giebt. Dem leblosen Körper dient mechanische Gewalt von aussen als Antrieb, im lebendigen liegt der Antrieb in der Erregung des Innern, der Seele. Der Schall von aussen ergreift je nach seiner Gewalt mein Gehör bis zur Erschütterung Betäubung, bis zu Schmerz und Verletzung oder Vernichtung. Die innre Erregung treibt, ist sie energisch genug, zum Lautwerden, und zwar wieder je nach ihrer Macht zum hörbaren Athem, zum Seufzer, bis zum Aufschrei der Leidenschaft, der Verzweiflung, der Todesnoth.

In der Eigenthümlichkeit des Schalls vernehmen wir die stoffliche und gestaltliche Eigenthümlichkeit des schallgebenden Körpers. Nach dieser Eigenthümlichkeit betrachtet nennen wir bekanntlich den Schall »Klang« *(timbre)* und erkennen an der Verschiedenheit des Klangs, ob der schallende Körper Holz oder Metall, von grösserer oder mindrer Stärke, ob er Blas- oder Saiteninstrument, thierisches oder menschliches Stimmorgan ist. Auch die Beschaffenheit des menschlichen Körpers giebt sich im Klang seiner Stimme zu vernehmen. Allein im menschlichen Organismus ist Körperliches und Seelisches zu innig Eins, als dass nicht der Stimmklang im Körperlichen auch den Seelen- und Gemüthzustand wiederhallen sollte. Wir unterscheiden im Klang der Stimme Geschlecht (selbst bei glei-

cher Tonhöhe), Jugend und Alter, Gesundheit und Krankheit, den freiern oder engern, mehr zu Hass oder Liebe neigenden, heitern oder dumpfern Sinn. Gleichviel wie das geschieht, wie weit unser Erkennen einzudringen vermag, und wie wenig überhaupt das Wesen des Klangs ergründet worden: dass derselbe für die Qualität des Schallkörpers bezeichnend ist, steht für Jeden wenigstens in gewissen Gränzen erfahrungsmässig fest.

Der Schallkörper erzittert. Seine elastischen Schwingungen erfolgen langsamer bei mindrer, schneller bei schärferer Spannung seiner Materiatur, — gleichviel für jetzt, ob das Zeitmaass dieser Schwingungen arithmetisch genau bestimmt oder nur ungefähr geschätzt werden kann. Es ist bekannt, dass der Schall, nach dieser zeitlichen Beschaffenheit der Schwingungen betrachtet, »Ton« heisst. Im Ton findet der Spannungsgrad des Schallkörpers, im Ton beseelter Geschöpfe die Spannung der Seele, des Gemüths ihren Ausdruck. Festerer oder schlafferer Karakter, Mattigkeit und Schwäche, schärferer oder minderscharfer Affekt, Steigerung und Nachlassen der Gemüthsspannung rufen ebensowohl wie Spannung und Nachlassen der Saite den Gegensatz und Wechsel höherer und tieferer Töne hervor. »Was tönt, thut seinen Geist kund.«

Schall, Klang, Ton — das ist der Grundstoff der Musik; was in ihnen sich kundgiebt, ist deren eigenste Welt; das Reich des Schalls der Klänge der Töne ist es, in dem und mit dem zunächst der Tondichter seine Welt auferbaut; auf seinen schöpferischen Ruf ordnen sich Töne, Klänge zu einander, führen ihr Leben vorüber.

Aber hiermit ist ein neues Moment für jene Kunst gegeben und schon der Ueberschritt über ihre Gränze angedeutet.

Die Folge von Tönen oder Schallen setzt Zeitfolge voraus, unabgemessne ungeordnete, oder ermessne geordnete.

In jeder Folge ferner können die einzelnen Momente gleiche Kraft haben und gleichen Antheil finden, oder verschiedne, — und das Letztere wieder ermessen und nach irgend einer Bestimmung geordnet, oder nicht. Schon in der Natur giebt der Pulsschlag, Heben und Sinken der Welle, des Meers in Ebb' und Flut die Folge gleich oder fast gleichgetheilter Zeitmomente zu erkennen, den Gegensatz andringender und nachlassender Kraft Ausdehnung Menge. Im Menschenwerke kündigt sich hiermit der »Rhythmus« an nach seinen beiden Elementen, Zeitfolge und Nachdruck. Beide geben das Maass ab, das jedem einzeln Momente zuertheilt wird. Ich verweile, so lange der jetzige Moment meinen Antheil fesselt oder kein andrer denselben von ihm auf sich zieht; ich eile von einem Momente zum andern, wenn mein Interesse lebhafter oder flüchtiger dem neuen Momente zustrebt; ich verwende das grössere Maass von Kraft (Nachdruck, Betonung) auf den Moment, der mir wichtiger ist. Hierbei bleibt für jetzt ausser Betracht, ob mein Verweilen oder Betonen sich (wie in freier Rede und im Rezitativ) nach der innern Wichtigkeit der Momente, nach ihrem objectiven Gehalt' richtet, oder ob ich es nach äusserlichen Beweggründen — blos um der Mannigfaltigkeit willen, oder um eine rhythmische Ordnung herzustellen — abmesse. In jedem Fall' ist der Rhythmus Ausdruck des Willens und Ermessens dessen, der ihn bildet; in ihm erkennen wir entweder die Willensenergie oder das verständige Wohlgefallen des Künstlers an geordneter und anmuthig oder bedeutungsvoll wechselnder Folge. In beiden Richtungen ist Rhythmus für Musik Nothwendigkeit. Schon in den regelmässigen Schwingungen des Tons ist er gleichsam heimlich vorgebildet und angedeutet. Aber auch in der Verkettung der Töne und Klänge, in der Gegensätzlichkeit der Stimmen, im ganzen rastlosen dunkeltastenden Weben der Musik ist er Helfer und Leiter, ist er unent-

behrlich ja unvermeidlich, hat auch in der That niemals gefehlt, weder in der Mensural-Periode noch im gregorianischen *cantus planus,* weder bei den Hellenen oder in unsern Rezitativen wo Versmaass und Redekunst bestimmen, noch bei den Raagnies der Inder.

Allein der Rhythmus ist keineswegs ausschliesslich der Musik angehörig; er ist jeder Kunst eigen, die sich in der Bewegung offenbart, der Poesie dem Tanze der Mimik ebensowohl wie der Musik, — wenn gleich er in der letztern zur reichsten Entfaltung kommt. Und desshalb mussten wir in ihm die Gränzlinie des eigensten Musikgebiets erkennen.

Knüpfen wir nun hier fester an, so zeigt sich, dass auch die übrigen Grundstoffe der Musik keineswegs deren scharfabgetheiltes ausschliessliches Eigenthum sind. Der Schall ist ebensowohl Grundsubstanz der Sprache wie der Musik. Der Klang mit seinen Verschiedenheiten macht sich in der Sprechstimme wie in der Singstimme geltend; ja die Sprachlaute, Ergebniss verschiedner Mundstellung — gleichsam der Umbildung des Sprech-Instruments, gehören durchaus dem Klangreich' an. Auch Höhe und Tiefe — das Tonleben mit seiner Bedeutung — nimmt an der Sprache gebührend Antheil, wenn es auch nicht so fest und reich hat ausgebildet werden müssen, wie in der Musik.

So werden wir aus dem Lebenskern der Musik selbst hingewiesen auf ihre Beziehungen zu andern Lebens- und Kunstkreisen, zunächst zu Rede und Poesie, und kehren damit zu der andern Seite zurück, von der aus Musik als einer der Zweige jener All-Kunst angeschaut wurde, in der alles künstlerische Können begriffen ward.

Wenn schon der Stoff der Tonkunst nicht in scharfer Sonderung beharren konnte, wie sollte der freie schöpferische Geist sich ab- und einsperren lassen? So weit der

Gedanke blickt und die schöpferische Liebe fliegt, so weit dehnt sich auch dem Tondichter das Gebiet seines Geistes. Er findet den ihm geeigneten Stoff und durchlebt ihn beseelend; er ruft die Schwesterkünste herbei; bis an die Gränze wagt er sich und muss er sich wagen, wo das Schauen in Ahnen übergeht.

— — Nur Umrisse, flüchtige Linien bietet die erste Untersuchung, die hier abbricht. Sie zeigt die Faktoren, aus denen Kunst, Tonkunst entsteht: Idee, sinnlicher oder sinnlich vorgestellter Stoff — und jene Energie, die schöpferische Liebe, welche beide zum Kunstwerk zusammenschmilzt. Dies sind die Bedingungen zum Werden der Kunst. Ihr Wesen, dem wir nachfragten, liegt in ihrem Werden und Gewordensein, — in ihrem Leben.

III.

Leben der Musik.

Mysterium der Kunst. — Ursprung der Musik im Sinne. Klang- und Tonsystem. Harmonie. Kontrapunkt. — Musik der Stimmung. Sympathie. Begriff geistiger Umkreise. Stimmung im Zeitwechsel. Em. Bach. Hiller. Haydn. Mozart und seine Nachfolger. Italien. Frankreich. — Musik des Geistes. Psychologische Bewegung des Inhalts. Der Orient. Kirchentöne. Kennzeichen in der Schreibart. Erkenntniss der Tonverhältnisse. Palestrina. Joh. Gabrieli. Händel. Bach. Gluck. Wort- und Tonsprache. Vers und Musik. — Reine Musik. Haydn. Beethoven. — Gränzen der Kunst. Bedeutung des Abgränzens.

Das Mysterium der Kunst war es, was in der vorigen Untersuchung bezeichnet werden sollte, diejenigen meiner Gefährten auf dem Lehrwege, die nicht — gleichsam aus der Hand in den Mund lebend — am hergebrachten Trab des Werkeltags sich genügen lassen und hinterdreinsehn wo er hingebracht, sondern vorschauend Ziel und Mittel erwägen, wissen schon, dass man Beides ohne tiefes Eindringen, bis auf den Kern der Sache, nicht zu erkennen vermag.

Das Mysterium der Kunst beruht aber in diesem Ineinsgehn des Geistigen und Körperlichen, des Innen und Aussen, in diesem Sinnwerden des Geists und Geistwerden des Sinns, — aus welchen Wechselbeziehungen jene Energie, die wir schöpferische Liebe nennen mussten, sich erzeugt. Man kann unmöglich auf jenes Mysterium den Blick richten, ohne des uralten der Inder und ihrer Nachfolger zu gedenken von den Inkarnationen der Gottheit, von dem Erscheinen des waltenden Geists in Menschen- und Thier-

gestalt, von der Menschwerdung des Gottes und Vergöttlichung des Menschen. Beide Mysterien berühren Uranfängliches, den unauflöslichen Räthselpunkt des Menschendaseins selber. Ist der Mensch Geist im Körper, eine Zweiheit, in welcher Eins das Schöpferische Waltende und Unsterbliche, das Andre vergängliche Hülle, dienendes Organ? Oder ist, was wir Geist nennen, nur dem Körperlichen selbsteigne »Lebenskraft,« stofflich und vergänglich mit dem Stoffe? — Beide Annahmen führen auf Unbegreiflichkeiten und Widersprüche, an denen Jahrtausende hin- und hergezogen und vielleicht ferner hin- und herziehn werden.

Indem wir uns auf das fremde Gebiet der Philosophie verloren zu haben scheinen, erblicken wir dasselbe Räthsel immitten unsrer eignen Kunst. Ist das Kunstwerk aus der bestimmenden Idee des Künstlers hervorgetreten, Geist aus seinem Geist entsprungen, ein Gedanke der nach seinem Entstehn sinnliches Material heranzog um sinnlich zu erscheinen? Oder hatte die Seele — das Lebendige des Künstlers sich hineingelebt in den Stoff seiner Kunst, waltete und gestaltete darin, und war dies wohlige Gebahren schon für sich das Kunstwerk, oder sprang aus selbem zufälliger- oder wunderbarerweise die Idee hervor — wenn sie überhaupt nicht blos ein Hinzugeträumtes und Gedichtetes ist, die im Gedanken dichtgewordne Essenz jenes ursprünglichen Daseins und Gebahrens? In allen Erörterungen — ob dieses Werk aus »Reflexion« oder »naiv« entstanden? ob vom Künstler »Idee« — gedanklicher Inhalt zu fodern oder er ihn scheuen müsse, weil er »die Phantasie verderbe« oder die »Natur störe?« ob im Gesang Melodie oder Deklamation walten oder vorwalten solle? ob deutsche oder italische Musik den Vorzug habe? — überall wird man jene Urfrage auf dem Grunde finden und den Streit unerschöpflich, so lange man nicht auf sie zu-

rückgeht. Wo die neue Kompositionslehre mit den apodiktischen Sprüchen der alten, wo geistige Auffassung mit äusserlicher Vortragsmanier in Widerspruch tritt (man lese meine Abhandlung zur »Auswahl aus Bach«) überall ist die Entscheidung nur dort zu finden.

Und wie werden wir jenes Urräthsel lösen?

Die Entwickelung der spekulativen Philosophie aus »All und Nichts« — oder wo sie anzuknüpfen unternommen — steht uns Künstlern und Kunstlehrern zu fern. Unsrer Natur gemäss ist Anschauung das Erste — und Einblick, Eindringen in die Dinge wie sie uns zur Erfahrung kommen, das Zweite auf das wir gewiesen sind. Leichtblütig wie wir sind in der Freude am Dasein, mag jener Streit, so tief er greift, uns an den Wettstreit Liebender mahnen, wer von ihnen den andern zuerst geliebt. Das Wesentliche ist, dass sie einander lieben; der Beginn kann im Einen oder Andern oder in Beiden zugleich gewesen sein.

Dies muss jetzt näher erwogen werden.

Folgen wir Schritt für Schritt dem Gange der Natur, so finden wir, dass der Mensch überall zuerst mit seinen Sinnen anknüpft — und so auch in seiner Musik. Ich höre! das ist der erste Keim der Musik; — selbst der Schrei, den Lust und Leid unbeabsichtigt aus der Brust reisst, wird für mich erst, indem ich ihn höre. Ich höre, — das heisst schon: ich werde mich des Hörens bewusst, ich werde dessen was sich hören lässt inne. Mag es dabei bleiben, dass ich nur irgend etwas vernommen, oder dass dieses Etwas mir wohlthuend reizend verletzend werde: schon das knüpft zwischen mir und dem Aussen Beziehungen an, kann Verlangen in meiner Brust wecken, wär' es nur das: wieder einen Schall zu vernehmen, sodann: ihn selbst hervorzubringen, damit er vernommen werde.

Hier beginnt — allerdings auf unterster Stufe — die Musik ihr Dasein. Ich bringe den Schall, nach dem mich verlangt, selbst zur Vernehmung hervor; es verlangte mich, nur überhaupt zu hören, — oder diesen Schall — oder wechselnde zu hören. Hierin ist fast nichts als sinnliches Begehr; der Antheil des Verstandes tritt erst mit dem Wiederholen des einen, dem Wechsel verschiedner Schalle zu, um den Rhythmus nach Zeitdauer und Kraftmaass (Accent) und mit ihm Fasslichkeit durch irgend eine Ordnung der einzelnen Schallmomente herzustellen.

Das ganze Wesen bis hierher ist rein äusserliches Spiel mit Sinnesgegenständen (Schallen) deren eigner Gehalt und Bedeutung einstweilen ganz unberücksichtigt bleiben. Allein der Spielraum ist ein weiter und stetig sich erweiternder, — und das Ergebniss des Spiels ist erweiterter Besitz und erweiterte Macht und Herrschaft der Kunst. Ich höre, habe Wohlgefallen daran und das Begehr wieder zu hören, bringe das zu Hörende mit eigner That hervor, freue mich der sinnlichen Erscheinung und meiner Thatkraft, die sich an ihr bewährt. Blos in diesem Triebe werden, den Sinn mannigfach zu wecken, ermüdend Einerlei zu meiden, den Tummelplatz des Schalls zu erweitern, Klänge der verschiedensten Art zusammengebracht; unsre Instrument-Arten, von den Trommeln und Pauken Becken und Triangeln durch die Blasinstrumente Harfen und Geigen hindurch, sind Jahrtausende alt, — die Handpauken Israels die Sistern Alt-Aegyptens die Flöten und Salpingen und Lyren Indiens und Griechenlands bezeugen's. Gleichem Triebe gehorchend, um dem rhythmischen Spiel' und dem Wechsel der Schalle weiteste Bahn zu eröffnen, ist das Tonsystem in fortwährender Erweiterung begriffen; so schritten einst die Griechen zu immer vollern und ausgedehntern Systemen, so strecken sich jetzt unsre Piano's und die Orchester nach oben und unten in neue Oktaven aus.

Man kann im Vollgefühl dessen was unsre Kunst geworden fragen: ob, was auf jener Stufe waltet, schon Kunst sei? Für unser erhöhtes Bewusstsein nicht. Gleichwohl haben bedeutende Männer in unsrer Kunst gar nichts als Sinnenspiel (Kant) oder Formenspiel (Herbart) erkennen wollen, hat Leibnitz sie als verborgnes unbewusstes Rechnen erklärt, die Akustik (Chladny, Bindseil) ihr Interesse auf die mehrere oder mindere Einfachheit der Tonverhältnisse verwiesen, gleichwie der Mensch sich auch an der Betrachtung regelmässiger Figuren, wie Dreiecke Vierecke »nicht aber Siebenecke« (Kepler) ergötze. Wieviel Musiker liessen sich nach ihren Worten und Werken als Bekenner derselben Auffassung, als Leugner und Verspotter alles Tiefern nennen! Gestehn wir lieber: auch dort, schon dort waltet Kunst, — nur nicht unsre vollendete. Ist der Keim, das Samenbläschen, aus dem künftig ein Baum, ein lebend Wesen sich ausgestaltet haben wird, schon Baum, Thier oder Mensch? — dennoch enthalten sie bereits die noch verhüllte und ungestaltete Zukunft.

Ja, das Fortwalten dieser berechtigten Antriebe und Bestrebungen muss überall erkannt, kann nicht gemisst werden.

Sie haben nicht blos in der Klangregion und den Tonsystemen sich bethätigt, auch die Harmonie haben sie geschaffen und ausgebreitet. Wenn schon im Orient und bei den Griechen bisweilen harmonische Beitöne mitklangen, wenn einst im mittelalterlichen Organon die Melodie mit einer stetigen Folge von Quarten Quinten und Oktaven begleitet und damit der Grund zu unsrer Harmonik gelegt wurde: so war der einzig erkennbare Antrieb die Lust an erhöhtem Vollklang, an einer gleichsam tonisch organisirten Schallfülle — ich möchte sagen: Schallbreite, die allerdings durch diese rohen Harmonien besser erlangt werden konnte als durch den Verein von ebensoviel Stimmen im

Einklang' oder Oktaven; es ist derselbe Gedanke, der die Mixturen in unsre Orgeln gebracht und dort als nothwendig festhält. Die gesammte alte Harmonielehre beruht, wie schon ihr Grundgegensatz von Konsonanz und Dissonanz und jede ihrer Regeln zeigt, durchweg auf dem reinsinnlich gefassten und verstandesmässig ausgearbeiteten Gegensatz vom »Angenehmen und Widrigen.« Der menschliche Geist hatte da allmählig eine Welt von Harmonien geschaffen, in der ihr eigne Beziehungen und Neigungen (z. B. die Auflösungen der sogenannten Dissonanzen und Dissonanz-Akkorde) hervortraten und gebieterisch sich geltend machten, keineswegs immer im Einklange mit dem, was eben im Herzen und Kopfe des Künstlers sich hervorarbeiten wollte. Einem höhern Standpunkte, — Geistern »die können was sie wollen« war Einklang des Künstlergeistes mit dem selbständigen Geist der Töne vorbehalten, während davor und daneben das Wechselspiel mit Harmonien unbekümmert um deren geistigen Inhalt und Bedeutung, sich forttrieb; so bei den Chromatikern am Scheidepunkt des Mittelalters, so bei Tausenden bis zu unsern allerneuesten Romantikern, die — der Nichtswenigerals-Romantiker Spohr voran — in Tonarten und Harmonien wühlen wie Schwimmer in den Wellen, deren eine soviel bedeutet als die andre.

Dasselbe Spiel hat die Kontrapunktik erschaffen — und erst von ihr aus die Entwickelung der Harmonik (die ich oben vorweggenommen) bewirkt. Wenn im mittelalterlichen Diskantus die Stimmen sich aus dem Einklang von einander hinwegverloren in eine Sekunde Terz Quarte, und wieder zusammenliefen in den Einklang, — wenn später die niederländischen Kontrapunktisten (und nach ihnen die deutschen, englischen, italischen) irgend ein melodisches Motiv von drei oder vier Tönen bald in diese bald in jene Stimme stellten, bald festhielten auf denselben

oder verpflanzten auf andre Stufen, bald verkehrten: so waltete auch hier nichts Tiefers, als das Bedürfniss eines Tonspiels, des Wechsels um nicht allzufrüh zu ermüden, und des Festhaltens um nicht in Wirrniss und Zerstreuung zu gerathen. Dieses Wesen ist vorherrschend geblieben in der ganzen mittelaltrigen Kirchenmusik bis Palestrina — und über ihn hinaus. Dass keine tiefere Bedeutung in all' diesen melodisch-polyphonen Tongeweben liegt, muss der Unbefangne, trotz des Nimbus den Thibaut und andre phantastische Dilettanten um die Spätlinge dieser Richtung schimmern lassen, anerkennen, wenn er bemerkt dass dieselben Formen und Formeln zu den entgegengesetztesten Stimmungen und Worten verwendet werden und sinnvolle Betonung des Worts, bedeutsames Anklingen der Stimmung nur in kurzen Ausnahmen und zufällig — nämlich unmotivirt — hervortritt. Und ist nicht dasselbe noch heut fast von allen französischen Volksmelodien, von einem grossen Theil der deutschen seit der Verkommenheit des öffentlichen Volkslebens, vom grössten Theil aller italischen und französischen Opernmusik, von der Instrumentalmusik, der Salonmusik für die aller tiefern und festhaltenden Interessen entleerte, blasirte, feig und schaal gewordne »Gesellschaft« zu bekennen?

Und trotz alledem ist dies harmlose Spiel mit Tongestalten ein Urquell — und ein unversieglicher — für unsre Kunst und menschliches Wohlsein überhaupt. Von innen heraus regt sich dieses Spiel und sein Reiz schon im Lebensprozess selber. Der Athemzug führt Lebensluft in die Brust, die entlebte Luft bedrückt und beklemmt uns, muss entleert werden um der erneuenden Einathmung Raum zu geben. Ausathmung ist Befreiung, ist erneute Lebenshoffnung; ihre Energie ist Lautwerden, Stimme, — alles höhere Leben hat Stimme, Stimme ist die Blüte der Athmung, der innerlich genährten Lebensflamme. In der

Stimme sind beide Pole des Lebens, Leid und Lust, in energischer Offenkundigkeit. Im Reichthum der Stimme verkündet sich die reiche Thätigkeit des innern Lebensprozesses. In der Stimme verkündet sich mein Leben in seiner Vielgewandtheit und Fülle, ich fühl' es und die Andern vernehmen's, — und das ist Selbstgefühl, Genugthuung selbst im bittersten Schmerzensschrei. Auch der ist noch Trost; nur Hoffnungslosigkeit und vollständiges Aufgeben ist stumm wie der leibliche Tod, sie der geistige. Und in gleichem Sinn' ist Gesang — ich will lieber sagen: »Singen«, dieses reichste freieste für sich noch bestimmungs- und schrankenlose Spiel in den Lauten meines innern Lebens, die Blüte der Stimme zu nennen. So trägt der Baum seine Blüten dem Sonnenlicht' entgegen und so umgaukeln glänzende Käfer und seidene Schmetterlinge, diesem Baum eigenhörig, gleich losgelösten Blüten jene gebundnen, die den Zweck haben Frucht zu werden: wie der Lebensodem die Stimme aussendet und die sich im Gesange verklärt. Und an dieses »Von innen nach aussen« lehnt sich der sympathieweckende Sinnenreiz von aussen nach innen.

Das ist der Urquell des Tonlebens im Menschen. Er muss unversieglich sein, da er in jedem neuen Menschen wieder neugeboren wird; er ist so alt wie das Menschengeschlecht, und ewig neu. Er mit aller an ihm haftenden Lust ist unsterblich so lang' es Menschen giebt, so lange der Mensch lebt. Daher singt in seiner Art schon der Säugling und spät noch der Greis; daher singt (oder pfeift) man in Gefahr und Angst, daher hatte der Orient seine Klageweiber, haben wir unsre Trauergesänge selbst an der Bahre.

Allein eben hierin ist schon der Fortschritt zu einer höhern Stufe bedingt und bezeichnet.

In jenem harmlosen Spiel des Tonlebens ist der Mensch nur kreatürlich dabei, Jeder nur als eins dieser Millionen Menschwesen, nach den allgemeinen unterschiedlosen Bestimmungen des Geschlechts. Ich aber — jeder Mensch aber führt ein besondres, individuelles Leben, will sich als Individuum, als einheitvoll selbständiges und berechtigtes Dasein mit seinen eignen Beziehungen Neigungen Zwecken Stimmungen empfinden; ja, jeder Moment unsers Lebens erneut diesen Anspruch für sich, gestaltet ihn nach jeweiligem Inhalt' um. Ich will nicht irgend etwas hören, ich will vernehmen was mir, meiner Stimmung in all' ihrem Wandel und Wechsel entspricht; ich will nicht blos hinausjauchzen, dass ich bin: Alles was in mir ist, jede Saite die sich im Gemüthe spannt und stimmt will für sich tönen, und sucht in mitfühlender Brust ein Echo ausserhalb, oder kehrt in mein eigen Ohr zurück, mich selber mir zu verkündigen, meine Lust mein Weh mir verschönt und gemildert im Wiederhall zu deuten.

Dies ist die zweite Stufe des Tonlebens, das innerliche Leben der Seelenstimmungen, das sich sympathetisch auf den Schall und die Kunst des Schalls überträgt. Hier ist Musik die »Kunst der Seele«, der Seele die sich empfindet und den Wiederhall ihrer Regungen, den getreuen einer jeden, belauscht. Hier herrscht von innen nach aussen, von aussen nach innen Sympathie. Sie knüpft in tiefer Dämmerung an. Schon in der leblosen Natur weckt bekanntlich ein tönender Körper durch die Macht seiner Schwingungen nahgenug gestellte gleichgestimmte Körper zum Mithallen desselben Tons; ein kräftig gesungner oder sonst angegebner Ton erregt, bei aufgehobner Dämpfung, die gleichgestimmten Saiten des Klaviers. Ja, nicht blos die gleichgestimmten, sondern auch die in nächstverwandte Töne (von C aus bekanntlich *c*, *g*, $\underline{c}$, $\underline{e}$, $\underline{g}$, $\underline{b}$, — dann, nicht Jedem vernehmlich, noch $\underline{\underline{c}}$ und $\underline{\underline{d}}$) gestimmten, — ein

Scheinbild von Verständniss und Einverständniss in der leblosen Natur.

Im Menschen finden wir die erste Spur dieser Sympathie, die allem hellern Bewusstsein vorauseilt, in der Fähigkeit angegebne Töne nachzusingen (»nach dem Gehör«, wie der Musiker sagt) oder den Klang fremder Stimmen und Schallwerkzeuge nachzuahmen. Wie fang' ich es an, gerade dieses C das man mich hören lässt nachzusingen? wie gelingt es selbst dem zwei- oder dreijährigen Kinde? Wer lehrte den dreijährigen Mozart, aus allen Tasten Terzen zusammenzusuchen und in ihrem Anklingen sich selig zu fühlen? In dem allen ist schon Unterscheidung — sonst sänge man statt des angegebnen andre Töne, sonst hätte Mozart auch gelegentlich Sekunden zusammenklingen lassen; es ist schon Unterscheidung, also schon Erkenntniss und Verständniss, — aber verhüllt traumhaft, ein instinktiver Trieb mehr nach dem Wahren, der genau so weit reicht wie das Individuum mit seinem jetzigen Bedürfniss und seiner jetzigen Stimmung, als lichtes Bewusstsein.

Dies ist der Standpunkt, auf dem gemeinhin die Musiker sich gegenseitig zu erkennen, ihr Talent gegenseitig anzuerkennen, den sie als eigentlichen Boden ihrer Kunst anzusprechen pflegen. Und wieder mit Recht, wenngleich auch hier Gipfel und Gränze der Kunst nicht zu finden sind. Der Tonbestimmung — der materiellen »Stimmung«, den leiblichen Organen der Musik — den »Stimmen« des Gesangs und Orchesters entspricht die »Stimmung« des Gemüths, diese ungefähre noch nicht bis zum scharfen Gedanken und Willen gespannte Neigung, und die zunehmende oder nachlassende Spannung der Neigung. Die Stimmung konnte sich zum bestimmten Gedanken, zum entscheidenden Worte festigend zuspitzen, konnte Willen konnte That werden, sie kann hierin sich aufheben oder auch als unerschöpfter unendlicher Gehalt der Seele fortwähren und

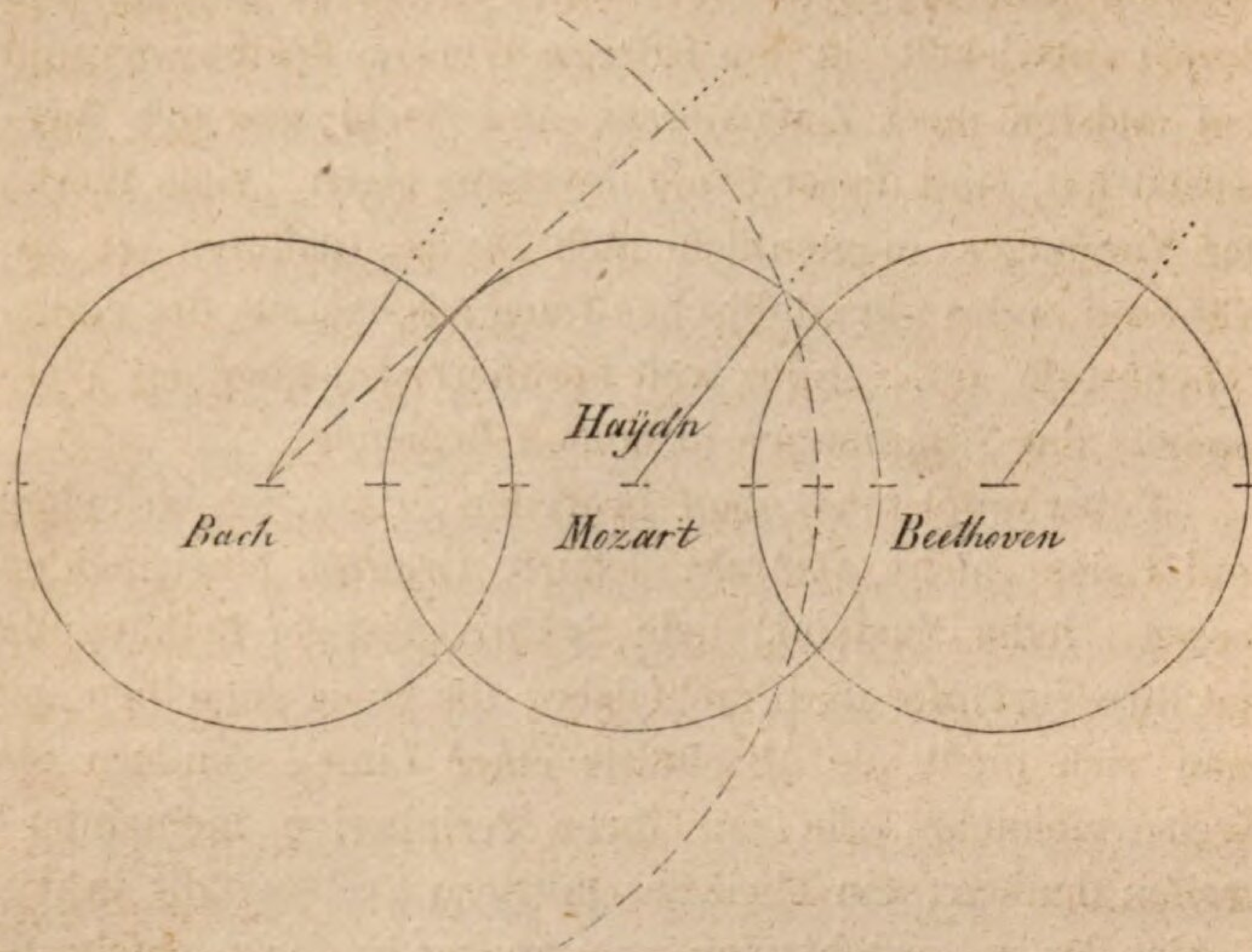
fortwirken; immerhin ist sie, dieses »Freudvoll und leidvoll«, dieses »Hangen und Bangen«, dieses »Himmelhoch Jauchzen, zum Tode betrübt«, dieses unentschiedne Wogen und Wühlen der Seele, dieses heisse Verlangen das scheu sich wieder zurückbeugt, diese Trauer voll süssen Trostes, diese Lust über die sobald Schleier der Wehmuth sich breiten: dies farbenheisse — wie je Correggio es geahnt — Helldunkel der Seele. Das ist ein Gebiet der Tonkunst, wo sie vor allen Künsten herrscht, wohinein der Maler nur von ferne leuchten, wohin der Dichter nur umschreibend und nimmer treffend und erschöpfend deuten kann; er müsste sich (Kleist im Käthchen fühlt es so schön) »in die Welt auflösen«, um zu erfahren, was die Seele »lieblicher als Harfenklang, überredsamer als der heilige Psalter Davids« bewegt.

Blicken wir hier auf den ersten Lebenskreis unsrer Kunst zurück, so beruht der unterscheidende Fortschritt zum zweiten nur darin: dass nicht mehr der allgemeine ganz unbestimmt gebliebne rein kreatürliche Lebensdrang, rein äusserlich vom Verstande gemodelt, sondern individuelle innerlich wogende Richtung der Lebenskraft, der Seele die sich selber und ihre jeweiligen Bedürfnisse und Neigungen fühlt, im Austönen sich offenbart, Sympathie weckt oder den zu ihr dringenden Tonweisen entgegenträgt. Der höhere Kreis schliesst den niedern nicht aus sondern ein, wie die Laubkrone nicht Stamm und Wurzel, denen sie entknospet ist, verleugnet. Der grösste Theil deutscher Volkslieder — und mit ihnen schweizerischer und niederländischer, scandinavischer, schottischer irischer brittischer, viele südrussische polnische baskische altfranzösische Volkslieder, viele die dem erneuten Volksleben in der ersten französischen Revolution Stimme verliehn, — der grösste Theil aller deutschen Opern- und Kirchenmusik und der den deutschen sich anschliessenden französischen

Operetten, so wie die jenen voran und zur Seite schreitenden Opern Cimarosa's, Paisiello's und Andrer, — die Instrumentalmusik, wie sie besonders durch Haydn und Mozart entwickelt, in den frühern Werken Beethovens und den meisten ihrer Zeitgenossen und Nachfolger sich fortgesetzt hat, sind dieser Stufe durchaus eigen. Viele Werke der Vorgänger, namentlich auch Bachs, gehören ihr an, während andre »krystallisches Tongewächs« aus der ersten Lebensstufe sind, andre weit hinüberragen über das Wellenspiel der Stimmungen in höhere Regionen.

Ueberhaupt muss man begreifen, dass sich im Leben und Geiste nicht abstrakt scharfe Gränzen einschneiden lassen. Jeder Zustand, jede Sphäre geistiger Bethätigung hat ihre Vorläufer und Nachfolger; die Folge derselben soll man sich nicht als Abschnitte einer Linie, sondern als Kreise vielmehr, die mit ihren Peripherien ineinandergreifen denken; ein Theil des mittlern Kreises fällt in das Gebiet des voranstehenden, ein andrer in den nachfolgenden Umkreis — und dennoch weiset jeder Theil auf den eignen Mittelpunkt hin. So tritt allerdings schon im Mittelalter das Seelen- und Stimmungsleben der Folgezeit hervor, aber mehr in der Form der Ahnung, fast durchweg als unbeabsichtigte und unbewusste Folge des herrschenden kontrapunktisch-harmonischen Geschiebes. So setzt Bach die Kontrapunktik der Alten fort, aber durchaus ist sie (andeutungsweise und gleichsam tastend schon bei Frühern) ein Andres geworden; der Stein fängt an vor der Inbrunst des neuen Pygmalion von innen heraus zu erwarmen und mit einem Schimmer von Lebensfarbe sich zu umkleiden. So meldet sich in Haydn und Mozart in Lichtblicken die Idee der Zukunft, deren Macht schon dem Evangelisten Bach verliehn war; so steht Beethoven sein halbes Leben lang auf Jener Standpunkte, bildet nach ihrer Form, — und was er so bildet ist doch vom Vorbild unterschie-

den, wächst der Zukunft entgegen. Nicht die rück-, und vorgreifenden Kreislinien, die Mittelpunkte



sind das Bestimmende für jede der ineinandergreifenden Sphären.

Wer ermisst, wieviel und vielerlei Stimmungen hier, in dieser Sphäre des Musiklebens, erklungen und verklungen, wieviel Spannungen hier aufgereizt, wieviel peinliche gelöst oder doch gemildert, wieviel Schmerzen des Daseins wieviel Qual des Gedankens hier beschwichtigt, wieviel Rohheit und Starrheit des Gemüths hier an dieser Heilstätte der sympathetischen Kunst gesänftigt worden! Jede Zeit hat hier ihr Innres ausgeklungen, jeder Künstler vertraut uns hier, was er von den Pulsschlägen seiner Zeit erlauscht und in der eignen Seele sympathetisch mitempfunden. Eben desshalb können die Weisen, die vor uns angestimmt worden, niemals unserm Erleben und Herzensbegehr ganz genügen, weil jedes Leben ein eignes ist mit seinen neuen Schmerzen und Freuden. Der Menschheit, — einem aus

der Höhe überschauenden Geiste sind sie die ewig alten, uns — Jedem der sie eben erlebt sind sie neu, ihm ganz eigen, seinen Zuständen angeschmiegt und gewachsen wie die Haut dem Körper. Alles Einzelne hier ist vergänglich, kann nur gleich einem Angedenken auf den wirken, der die Vergangenheit in der es entstand sich vergegenwärtigen, einen Augenblick lang sich in sie zurückleben kann. Hiller hielt sich befugt und verpflichtet die Händelschen Arien neu zu komponiren (und er war es, der den grossen Vorgänger in sein Vaterland zurückgeführt hatte) Hillers Lieder und Singspiele, einst so beliebt und berühmt, vermöchten wir kaum zu hören. So ziehn diese vertrauten Ausleger des Herzens und seiner verschwiegensten Geheimnisse Sternbildern gleich am schimmerdurchwebten Nachthimmel empor und über den Scheitelpunkt der Völker denen sie Labsal brachten vorüber, und sinken — verschwinden im tiefern Schoosse der Nacht, unvergessen nur dem, der die bangen Stunden und die jauchzenden der Menschheit zählt. Jeder zieht vorüber, ein Augenblick im Dasein des Geschlechts. Aber ewig weilt bei den Menschen das Verlangen zu dem Trost der Seelenkunst, und ewig steigt die theilnahmvolle Stimme neu aus dem Herzschlag' empor, zum begehrenden Herzen nieder.

War es Aufgabe der ersten Stufe, die Tonkunst aufzuerbaun aus rohen Anfängen der Harmonie bis in die gothischen Verkröpfungen und scholastischen Spitzfindigkeiten der kunstreichsten Kontrapunkte: so konnte der zweiten Stufe diese strenge harte Architektonik nicht mehr zusagen. Schon Bachs glücklichster Sohn, Emanuel, entsagte mit Nothwendigkeit dem hohen strengen Wesen des Vaters; die Zeit des Prophetenthums und heiliger Weihe war vorübergezogen; der Mensch richtete sich auf Erden irdischer menschlichbehaglicher ein, konnte das schwere Joch des Jeremias nicht mehr tragen, die Adlerschwingen

des Johannes nicht mehr emporflügeln in der Kraft fester Glaubensbegeisterung. Die Kunst wurde behaglicher und persönlicher, sie wurde gemildert und geschmeidigt, — sie wurde so zahm, dass man fast an des alten Bach Bahre seine »Härten« scheute, seine tief dialektischen Auslegungen des innersten Tonlebens »Reflexionswesen« und »kalte Berechnung« nannte, seine Kirchenmusik »nicht kirchlich« finden konnte. Was aber frische Volks- und Jugendlust, was natürliches Zartgefühl und Herzensinnigkeit der Erdenkinder dem Gemüth' in Tönen eines Haydn, eines Mozart entlockten: das alles sänftigte nun, schmückte mit lieblichzartem Reiz und mit behender springfederkräftiger Regsamkeit die Kunst. Die Kantilenen wurden biegsamer, die Stimmen ordneten sich williger einer herrschenden Stimme bei und unter, die Harmonie wurde fliessender; die Rondo-, die Sonatenformen entwickelten sich in spielender Freiheit und streckten sich wie leichte Renner den Meister dahinzutragen; in der Oper brach Mozart mit seinen leicht und mannigfach gestalteten Arien Duetten Terzetten Finalen aus dem Bann der einförmigen italischen Oper und wusste sie seinem feinen Tonsinn seinem zartbesaiteten Gemüth — und soweit es damit sich vertrug der Stimmung und den Karakteren auf der Bühne anzupassen. Wie geistvoll und freisinnig er hierin geschaltet, ermisst sich erst, wenn man seine Gestaltungen mit denen seiner Nachfolger vergleicht, die allesammt so viel breiter lastender und dabei ärmer und einförmiger geworden, ohne doch Tieferes oder wahrhaft — dem Geiste nach Neues zu bringen. Dies ist an Winter Paer Righini Boieldieu bis auf Spohr Rossini und Neuere zu beobachten.

Allein wieder liegt in der Vollendung dieses Lebenskreises die Nothwendigkeit höhern Fortschritts vor uns.

In der Stimmung wird die Seele ihrer eignen Richtung und ihres Verhältnisses zum Aussen inne, aber unbestimmt wie von tiefer Dämmerung umhüllt und ungewiss schwankend, wie der steuerlose Nachen im Spiel der Wogen und Winde. Wohl mit Recht hat schon vor Jahrzehnten Nägeli (in seinen zu früh vergessnen Vorlesungen über Musik) behauptet: Musik gebe — setze nicht Empfindungen, sie löse sie auf; er hatte Recht der »Musik der Stimmung« gegenüber, die er allein kannte. Denn sie regt wohl Stimmungen an und weckt damit bestimmte Empfindungen und Vorstellungen; aber sie wechselt — wie es die Natur der Stimmung ist — im Grade der Spannung und Richtung, und ihr letztes Resultat ist wieder jenes *Clair-obscur*, das Alles in Frage stellt. Eben so richtig behauptet Hegel: »Das Tonreich hat wohl ein Verhältniss zum Gemüth und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben; weiter aber, als zu einem immer unbestimmtern Sympathisiren kommt es nicht;« auch er hat keine andre Tonkunst gefasst, als diese durchaus in der Stimmung webende.

Das Nachdenken jedes Beobachtenden müsste weiter dringen, hätte nicht die Kunst bereits den nothwendigen Fortschritt gethan.

An diesem schwankenden Dämmerzustande kann des Menschen Geist nicht letzte Befriedigung finden; er müsste sich einer Kunst abwenden, die ihn nicht weiter geleiten könnte. Denn alles Bewusstwerden ist ein Vordringen aus Dunkel und Ungewissheit zum Licht und zur Bestimmtheit; der Säugling unterscheidet zunächst nur Hell und Dunkel, dann erkennt er Gestalten im Ganzen; er fasst zuerst was ihm nur irgend geboten wird mit allbegehrlichen Händchen, dann findet er Einiges erlangenswerth, Anderes verschmäht er. Die Stimmung ist der ungefähre Ausdruck des Moments; dieselbe Stimmung im Beharren wird zum festen

Begehren, steigert sich zur Leidenschaft; die Wiederkehr derselben Stimmung bezeichnet einen bestimmten Gemüthzustand, wird zum Karakterzug. Schildere dem Menschenkenner den Verlauf deiner Stimmungen vollständig und naturgetreu, so wird er daraus eine Vorstellung von deinem Zustand' und Wesen gewinnen, — er wird dich enträthseln. Und auf diesem Wege, den sein Einschauen zu deinem Herzen findet, wird selbst der einzle Moment, der Anfangs nur ungefähre schwankende Stimmung und »Schwebung« der Gemüthsaite schien, schärfere — vielleicht ganz bestimmte Bedeutung gewinnen.

Halten wir auf diesem ersten Punkt inne. Seine Spuren treten frühzeitig in der Kunst hervor.

Wenn die Orientalen Jahrtausende lang an ihrer Fünftonleiter *(f–g–a–c–d)* festhielten, während sie die Zwischentöne doch kannten und in anderm Zusammenhange *(g–a–h(b)–d–e)* brauchten, — wenn die Kirchentonarten (man sehe meine Kompositionslehre) so feste Gränzen um sich zogen: was kann dieser auffallenden Enthaltsamkeit zum Grunde gelegen haben (sie war nicht etwa der Eigensinn eines Einzelnen sondern Richtung aller Zeit- und Volksgenossen) als das Innegewordensein, dass gerade dieser Tonkreis genauer Ausdruck der beharrlichen Volksstimmung oder einer der vorherrschenden und wiederkehrenden Gemüthrichtungen, also Karakterzug sei? Und dies Erkennen war ein so sichres, dass noch jetzt auf der Höhe freiesten allseitigsten Schaltens im Reich der Töne die Kraft jenes Ausdrucks sich fortbewährt und oft unbeabsichtigt hervortritt. Die Choräle jener Zeit wirken noch jetzt in dem ihnen vorausbestimmten Karakter; Beethovens lydisches Dankgebet (Op. 132) fand schon in der Tonart seinen eigenthümlichen Ausdruck; auch ich wurde in den sechsstimmigen Hymnen für Männerchor auf den mixolydischen und phrygischen Kirchenton, bei der ersten Arie des

Mose ganz absichtlos (der geschichtliche Vorgang war mir damals noch nicht ganz verständlich) auf die Urtonfolge des Orients geführt; die mittelaltrigen Harmonien in ihrem mystisch bald verschwindenden bald hervortretenden Zusammenhang und Fremdsein haben auch Liszt umschwebt in mancher seiner *Harmonies réligieuses.*

Mag man dies Alles blossen Nachklang entflohner Zeiten nennen, so tritt vorerst ganz äusserlich — und gerade damit um so deutlicher — eine feste Spur des Fortschritts schon in jenen Werken Beethovens hervor, mit denen er sich scheinbar noch ganz auf dem Pfade seiner Vorgänger Mozart und Haydn befindet. Vergleiche man solche Werke (z. B. die C dur- D dur- B dur- F dur-Symphonie, die Sonaten Op. 10, 53, 106) mit gleichen Werken der Vorgänger: so können zwei Abweichungen selbst oberflächlichem Hinblicke nicht entgehn. Die Melodien sind erstens bei Beethoven grösser geworden, — sie sind ganz äusserlich angesehn länger, und bewegen sich stetiger nach Richtung und Inhalt; es sind also auch ihrer weniger als namentlich bei Mozart, der gern (man sehe die Figaro-Ouvertüre, die ersten Sätze seiner C-Symphonie, seiner F-Sonate im ersten Bande) zwei drei verschiedne Sätze aneinanderreiht. Und zweitens ist die Durcharbeitung der Motive und Sätze reicher und stetiger zugleich; es hängt damit zusammen, dass Beethoven sogar in seinen Finalen (wie mir scheint) oft zu spät zum Schlusse gelangt. Mag die letztere Bemerkung richtig oder unrichtig sein: was spricht sich in alledem aus? Dass Beethoven länger bei seinen Sätzen weilt, — das heisst aber: dass er länger in derselben Stimmung beharrt, dass diese Stimmung, die sich bei Mozart wandelbar bald so bald ganz anders wendet und ausspricht, bei Beethoven feste bestimmte Empfindung geworden ist. Haydn steht hierin näher zu Beethoven als zu Mozart, nur dass sein Inhalt namentlich in den Symphonien ein bei Weitem

einförmigerer ist, — diese kindliche Freude, volksthümlich bis zum Jubel aufrauschende Lust, dieses selbst in den stillen Momenten anmuthig leichtbewegte Wohlgefühl, gleichsam ein ununterbrochen Dankgebet im »Dasein so gelind« und heiter.

Hier dürfen wir den Faden der Untersuchung wieder aufnehmen.

Sobald unsre Kunst aus der Sphäre der schwankenden Stimmungen in die höhere eintritt, wo festgehaltne psychologisch entfaltete Stimmungen zu wahren Lebens- und Karakterbildern werden, ist für sie der Tag höherer Wahrheit und höhern Daseins, der Schöpfungstag angebrochen. Denn Wahrheit setzt einen bestimmten Inhalt voraus, den wir wahren und bewähren wollen; jedes Dasein muss sich vom Allgemeinen sondern und als eignes Fürsichsein abschliessen; Schaffen heisst Gestalten, — bestimmt Gestalten, nicht unbestimmt Ergiessen. Das Mittelalter mit seinen Lattre, Palestrina, Allegri bis hinein über Alessandro Scarlatti in die altitalische Oper hat im Ganzen nur formell gestalten können; seine Kontrapunkte verliefen wie sie mussten, seine Harmonien stellten sich aneinander gleich krystallnen Gefässen, das geweihte Wort des Gottesdienstes lauter zu fassen und der Gemeinde vorzuhalten, gleichsam eine Monstranz aus Silberklängen. Eigenthümliches Leben, Leben von eigenthümlichem festgehaltnem Inhalt trat nur in seltnen und kurzen Momenten — etwa in jenem *Benedictus* Joh. Gabrieli's, das in der Kompositionslehre angeführt ist — hervor. Ueber den Ausdruck einzelner Stimmungsmomente kommt die alt-italische Oper und ihr Zwillingsbruder, das Oratorium, mit ihren Nachklängen in England (Purcell) und Deutschland (Hasse Graun Naumann) kommt das deutschthümliche Singspiel Reinhardt Keyssers und die französische Oper nicht hinaus; erst Händel giebt festere Karakterbilder — und auch

er schwankt oft genug zurück in das Unbestimmtere, in den blos musikalisch-krystallischen Formalismus, wo Ton an Ton schiesst und Motive sich fortspinnen ohne tiefere Nothwendigkeit und Bedeutung, als eben: dem Tonspiel, der Stimme weitern Verlauf zu gewähren.

Sobald der Gedanke bestimmt und karakteristisch wird, geht dem Tondichter auch das Karakteristische der Tonverhältnisse auf. Vorhanden war es natürlich von jeher, ja es trat im Volksliede naiv oft in schlagendster Weise hervor; wir begegnen ihm in Minnesinger-Weisen, in deutschen und scandinavischen Volksgesängen, in Kirchenliedern, jenem phrygischen »Aus tiefer Noth«, der »Festen Burg«, dem »Ach Gott man mag wohl in diesen Tagen«, — überall nur zerstreut, aber nirgends häufiger als in jenen gaelischen uralten Volksgesängen (die wir England verdanken) der Tonkraft des Orients, in denen eine ganze Völkerfamilie voll Kampf Liebe Trauer und Abentheuer ihr innerstes Erlebniss ergossen. Bewusster und mächtig tritt die treffende Bedeutung der Tonverhältnisse in Händels Gesängen hervor, in diesen Arien aus Semele, Saul, in den grossen Momenten seiner Chöre, wenn gleich der Meister im Sturm seines drangvollen Lebens und in der Eile, mit der er seine Oratorien geschaffen, sich oft dem herkömmlichen Tonspiel, oft einer — wenn gleich grossartigen Manier dahingeben musste. Niemand aber hat vor- und nachher in tiefer und getreuester Auffassung des Karakteristischen es dem Seb. Bach gleichgethan. In den Rezitativen seiner matthäischen Passion ist schlechthin kein Ton anders als in reiner und voller Wahrhaftigkeit nach der schärfsten karaktervollsten Bedeutung des Tonverhältnisses gesetzt; es fehlt wenig, dass man nicht dasselbe von vielen Arien, von den matthäischen Chören und von vielen andern seiner Werke sagen könnte; bis in einen Theil seiner Klavier- und Orgelwerke hinein lässt sich dieser Zug

der Wahrhaftigkeit und Bedeutsamkeit verfolgen, obwohl hier im Ganzen bald blosse Stimmung bald blosses Tonspiel vorherrschend blieb.

Erst unter dem Walten dieses tiefen Einschauens in das Tonleben, erst in diesem Meister wurde die Harmonik in ihrer vollen Vernünftigkeit thatsächlich so reich folgerichtig und bedeutsam entwickelt, wie die Kompositionslehre sie zu begreifen die Aufgabe gehabt hat. Was auch von spätern Musikern gefunden und geschaffen worden, es musste — soweit es nicht Wilderniss, Einfall ohne Folgen war — jenem Zuge tiefster Wahrheit und Vernünftigkeit sich anschliessen, der dem alten Meister für seinen Dienst an der heiligen Schrift offenbart und zu eigen gegeben war.

War nun die Kunst der Karakterdarstellung mächtig geworden, so konnte sie auch verschiedne Karaktere, Person gegen Person aufstellen, das Bild der einen durch das Gegenbild der andern erläutern. Das Mittelalter hatte kontrapunktirt, weil es musste; noch Palestrina konnte das Zwiegespräch des hohen Lieds nicht anders als mit Gegenchören intoniren lassen; ja selbst in weltlichen und Bühnendarstellungen sangen statt der handelnden Individuen abermals Chöre gegen einander die hinter der Bühne standen; noch Heinrich Schütz bedurfte für die Worte Christi, der in seiner Persönlichkeit als einzelner Mensch (oder abgeschiedner Geist eines Einzelnen) zu Paulus redet, eines vollen Stimmchors. Was hier Bedürfniss der unentwickelten Kunst war, konnte sich nun zu wahrer Polyphonie gestalten, zu der Aufstellung einer Stimme gegen die andre, jede von eigenthümlichem Karakter und Gehalt.

Wir wollen gern zugestehn, dass unsre Kunst nicht befähigt ist, ein Karakterbild, überhaupt ein Objekt sofort deutlich und vollständig vor das Auge zu bringen, wie Dichtkunst und Bildnerei. Dafür hat sie vor dieser die Macht fortschreitender Entwickelung, vor jener die Mög-

lichkeit gleichzeitiger Rede verschiedner und entgegengesetzter Karaktere voraus. Sie vermag nicht zu nennen, zu definiren wer du bist; aber sie führt alle Regungen deines Gemüths, wie sie sich vernehmbar machen, vorüber — und daraus fühlen und enträthseln wir, wer und wie du bist. Und sie stellt dich mit deinen Gleichen und deinen Gegnern zusammen und führt euch alle, wie ihr lebt und euer Leben aushaucht und aushallt, uns vorüber, dass wir das Dasein und Wesen des Einen an dem der andern in Fülle vernehmen. Es ist ein fortschreitender Monolog, ganz von dialogisch-dialektischem Inhalt' erfüllt, zwei- und mehrseitig wie die Dialogen Platons — sein sollten, aber künstlerisch betrachtet mit dem Uebergewicht wahrhaft dramatischer Gegensätze und Kämpfe.

Von hier an entfaltet die Tonkunst ihre dramatische Natur und Thatkraft. Jene beiden Heroen schreiten voran; Händel, in dessen Chören jede Stimme schon nach Tonlage und Tonverwendung eigenthümlichen Karakter entfaltet, Bach, in dessen Chören, wo der dramatische Genius erwacht an der Macht des Inhalts, jede Stimme neben und mit allen andern und gegen sie voll des treffendsten Ausdrucks ist, wie nur ihm aus der Fülle der in ihm wieder lebendig gewordnen heiligen Schrift verliehn war. Man muss seine matthäische Passion, sein »Komm Jesu komm«, sein »Fürchte dich nicht«, sein *Incarnatus*, *Crucifixus*, *Resurrexit* der hohen Messe — was müsst' ich noch Alles nennen! — vor der Seele haben, unablässig mit dem Geiste durchdringen, wenn man in unsrer Zeit voll heuchlerischer Christlichkeit in Worten und Werken und Weisen und gegenüber dem lüderlichen und schwächlichen Autokratismus und Voltairianismus des Jahrhunderts, in dem Bach lebte, festzuhalten die Vorstellung von der Macht wahrer Glaubensbegeisterung, die hier gleich einer Stimme aus den Gräbern der Propheten und Apostel und Glaubenserneuerer

in eine Welt hineinrief, zu eng und kümmerlich begränzt, als dass sie Hohes noch hätte fassen und hegen können.

Derselben Dramatik — die sich vom Tongeschlinge blosser Kontrapunktik unterscheidet wie Leben bewusster Geschöpfe von Korallenbauten oder jener »gefrornen Musik«, der Architektur Schlegels — begegnen wir schon bei Bach oft in der Begleitung zum Gesang', oft in reinen Instrumentalsätzen. Die Arie »Verachtest du so« (in der Kirchenmusik »Herr deine Augen«) die ersten Sätze der Kirchenmusiken »Bleib' bei uns«, »Christ unser Herr«, »Liebster Gott wann werd' ich sterben«, jenes *Crucifixus*, die D moll Fuge des temperirten Klaviers (man lese meine »Auswahl aus Bach« nach) geben davon Zeugniss. Gleiches offenbart sich in Händel und, auf ganz anderm Felde, bei ihrem nächsten Genossen, dem Dramatiker Gluck.

Kontrapunktische Kunst und Kraft lässt sich in diesem mehr geistig als rein-musikalisch grossen Manne nicht wahrnehmen; man könnte von ihm in Hinblick auf seine grossen Vorgänger und Nachfolger kühnlich aussprechen, er sei nicht fähig oder vielmehr nicht Willens gewesen (ein solcher Geist kann was er will, und will was seiner Natur und Aufgabe gemäss ist) ein Duett oder Terzett zu schreiben. Ihm stand ein ander Ziel vor dem Geist' und er hat es erreicht. Aus dem Ton- und Phrasengespiel und den verholzten auf jenes berechneten Formen der alten Oper stieg vor ihm der Genius des Drama empor; den Plunder warf er überdrussvoll — er hatte sich lange genug damit herumgeschleppt — bei Seite; der Wahrheit des Ausdrucks, dem Karakter, dem dramatischen Moment' allein wollt' er dienen, sie sollten über Alles herrschen. Wenden wir uns gleich an das Werk, in dem seine Idee auf das Kräftigste gestaltet vortritt — wenn gleich es wegen tiefgreifender Mängel in der scenischen Anlage keineswegs, wenigstens bei uns, die grössten Erfolge gewonnen — an Iphigenie in

Aulis: so finden wir jene Verständniss der Tonverhältnisse — soweit der lebhaftere scenische Einherschritt im Gegensatze zu bachscher Ruhe und Vertiefung gestattet — zum getreuesten Wortausdruck (man muss natürlich auf die Sprache des Originals, Französisch, zurückgehn) verwendet. Dem treffenden Tonfalle gesellt sich aber so feine reiche elastisch-kräftige Rhythmik zu, wie sie sonst Niemand eigen war als einst dem Aeschylus, dessen rhythmische Macht Gluck ganz gewiss nicht gekannt. Wie schlagfertig springen ihm allaugenblicklich gleichsam zum muntern Waffentanz' Anapästen herbei! wie sinnvoll misst er jedem Laute Zeit und Schwere zu! wie wahr und treffend deklamirt er nach Tonfall und Maass jedes Wort auch in Arien und Chören, und wie musikalisch-melodisch ist diese Deklamation! Man kann die Gesänge des Agamemnon, »*Brillant auteur*«, der Klytämnestra, »*Que j'aime*« und »*Armez Vous*«, Iphigeniens »*Les voeux*«, die Chöre »*C'est trop faire*«, »*Non jamais*« — und wer weiss wieviel noch — als reine Musikstücke mit Befriedigung spielen, man kann sie dann mit Annehmlichkeit singen, ehe man noch gewahr wird, dass sie durch und durch, Silbe für Silbe dem Gewicht und Sinn der Worte, ja dem Klang der Sprachlaute wo er bedeutend ist, angeschmiegt sind, wie Körper dem Geiste der ihn geschaffen und braucht, wie nach Hafiz-Goethe's holdem Spruch:

Sei das Wort die Braut genannt,
Bräutigam der Geist!

die Braut in Treu' und Zärtlichkeit dem Erwählten.

Haben die grossen Vorgänger schon Wort- und Tonsprache zu innigstem Verein, bedeutungsvoller und ergreifender wie jede für sich, zusammengeschmolzen: so vermählte sich in Gluck auch die dichterische Sprachform, der Vers in seiner höchsten Macht mit der Tonsprache; und das vollbrachte er an der in sich selber ganz unrhythmi-

schen französischen Sprache, da er im Vaterland', an den rohen oder undeutschen und ganz versteiften Fürstenhöfen, die allein bemittelt waren, weder Verständniss noch Raum zum Wirken fand. Es ist herkömmlich in Deutschland, dass die Mittelmässigkeiten Gunst finden und die Grössen allenfalls almosenartige Abfindung; so Haydn, so Mozart, so Beethoven, so Schiller — und Andre genug.

Dass man aus dem Standpunkte blossen Ton- und Stimmungspiels, der ihrer vermeintlichen Naivetät frohen Oberflächlichkeit, auch diesem Grossen »Reflexion« und »kalte Deklamation« beigemessen, ist weniger verhängnissvoll geblieben, als, dass in Deutschland nur Einzelne ihn in seiner Wahrheit kennen gelernt haben. Denn seine Opern werden uns nur in Uebersetzungen aufgeführt, und die Lehrer — wenn sie ihm gelegentlich eine Staatsvisite machen — lassen deutsch singen was nur für den italischen oder französischen Grundtext wahr und treffend sein kann. Wunderlich genug, da wir gleich der Windrose zweiunddreissigfach getheilte Deutsche stolzer sind auf unser Französisch-Parliren als auf unsre tiefschöne Muttersprache, und uns nicht unterstehn würden irgend einen Donizetti oder Ricci anders als welsch zu singen.

Das Bild des grossen Mannes, und was die Tonkunst durch ihn gewonnen, würde gar zu mangelhaft bleiben, wollte man unerwähnt lassen, wieviel er für die Karakter- und Situationszeichnung gethan; nur müssen wir uns billigerweise darein finden, dass er seine Griechen im altfranzösischen Sinn' anschaut, — ein andrer Standpunkt war ihm aus Racine und in seiner ganzen Zeit nicht zugänglich. Sein *Achille* ist ein französischer ritterlicher Prinz, seine Iphigenie ist *princesse* etwa nach dem idealisirten Vorbild Marie Antoinettes, der Beschützerin Glucks; es sind die von Corneille und Racine ererbten Karaktermasken, aus denen die Franzosen erst durch die volkverjüngende Revo-

lution herauswuchsen. Aber, das zugegeben, ist es unmöglich einen Gesang Iphigeniens mit einem der Klytämnestra oder einer Chorführerin zu verwechseln; Jedem geschieht sein Recht in seiner eignen Weise. Ja, die Karaktere stehen nicht, sie entwickeln sich; die beiden ersten Arien des Agamemnon, die vier der Klytämnestra sind scenisch und psychologisch wahre Fortschreitungen. — Dass endlich auch das Orchester bei ihm zur Vollendung des Karakterbildes oft in der schlagendsten Weise herzutritt, sei zuletzt erwähnt.

Hiermit aber — in dieser Betheiligung des Orchesters am geistigen Inhalt des Tongedichts, die wir schon bei Bach und Händel erkennen — ist der weitere Fortschritt gegeben, der sich in Beethoven vollenden sollte. Die Personen des Drama sind theils Menschen theils menschlich personifizirte Wesen, — der Genius des Hasses in Armide, der Geist im Don Juan. Noch ganz andre Wesen umschweben die Phantasie des Tondichters, unfassbare gestaltlose, Stimmen der Natur, Klang aus höhern Regionen. Das sind die Stimmen des Orchesters. Dem blossen Musikus sind sie Klang- und Tonwerkzeuge, lebloses Handwerkzeug, eins zu diesem das andre zu jenem Gebrauche. Dem Tondichter enthüllt sich in ihrer jedem ein eigenthümlich Wesen, von eignem Leben, karaktervoller Neigung erfüllt. »Dem Vandalen sind sie Stein«, uns leben sie, geheimnissvolle vielseitige schwer zu bezeichnende Kinder des weiten Schallreichs — und doch eigenthümlichen Sinnes. Sie locken uns, sie lassen sich von uns rufen und bannen, sie dienen uns, jedes in seiner Weise. Lieben und verstehn wir sie (keiner mehr als der göttliche Musikant Haydn) so erweisen sie uns Liebesdienst. Wir können sie auch lieblos zu Fremdem Widerstrebendem zwingen, misshandeln;

dann quälen sie wieder wie sie gequält worden oder sinken ermattet welk und kraftlos dahin. Es ist eine eigne Welt, aus unserm Geiste geboren, aber nach ihren und unabänderlichen Gesetzen.

Dieser Fortschritt in das Reich fessellosester Phantasie war mit fester Hand vorgezeichnet. Sobald das Tonspiel Bedeutung, geistigbestimmten Inhalt gewinnt, kann auch nicht gleichgültig bleiben, wer in ihm das Wort führt. So gewiss die Menschenstimmen — der jugendfrohe Diskant und der strenge Bass, der milde Alt und der feurige Tenor — eignen Karakter kund geben: so gewiss muss der auf das Karakteristische gerichtete Sinn auch in Geigen und Flöten, Hörnern und Trompeten verschieden organisirte Wesenheiten erkennen und unter ihnen nach jedesmaligem Antrieb wählen. Aber diese Wesenheiten bleiben dem innern Sinn gegenwärtig. Wo sich von nun an das Element des Schalls regt, treten sie zu dir heran und fodern gleich herbeschiednen Geistern ihren Dienst als ihr Recht, hauchen und flüstern dir zu was sie eigentlich mögen und können, schmiegen sich schattengleich gleitend der Menschenstimme an, verstärken oder verhüllen sie, lösen die ermüdete ab, setzen sie fort, treten statt ihrer ein — und bald kobold-märchenhaft enthüllen sie die fremde räthselvolle Natur, verlocken tragen dich in eine andre Welt voll bekanntscheinender fremder Wesen.

Vor Alters schon sind die Vorzeichen dieser andern Lebensseite sichtbar geworden. Herr und Meister war aber vor Allen Vater Haydn. Er hatte von Jugend auf als Musikant die Instrumente geübt, ihnen gedient, bis beide Wesen sich wie in langer Ehe geistig ineinander gelebt hatten und sie nun ihm dienten und thaten was er begehrte, denn er begehrte nie was sie nicht gekonnt und gemocht. Wieviel heitre Spiele haben sie sich mit ihm gefallen lassen! Bezeichnend und bedeutungsvoll bleibt es immer, dass sein

erstes grösseres Tongemälde »das Chaos« war, das Gestaltet–Gestaltlose, das bange Harren dem Werde! dem Licht! entgegen. Es war ein Schöpfungstag; die Welt der aussermenschlichen Stimmen hatte Leben, ihr eignes Leben empfangen. In Beethovens Symphonien, in der heroischen der Pastoralsymphonie der fünften der siebenten der neunten lebte das in lyrisch-epischer Breite weiter; wer hätt' es nicht längst vernommen und erkannt? wer von den Sprach-Unkundigen müsste nicht dem eingeschriebnen Zeugnisse gegenüber zugeben: dass wenigstens dem Dichter diese gestaltete Welt, die er geschaffen und der er theilweis Namen gegeben, wahrhaftig und leibhaftig vor den Augen der Seele gestanden? Und setzt sich nicht die Reihe dieser Dichtungen in Quartetten und Klaviersachen, in dieser Cis moll und F moll-Sonate, in »*les adieux*« in den Werken 110 und 111, in dem Trio aus D dur, in dem romanzenhaften Andante des grossen C dur-Quatuors, in soviel andern desselben und andrer Komponisten fort? Ist es nicht vornehmlich diese lebenerfüllte Welt der Instrumente, der schon K. M. Weber, und nach seinem Vorbilde Meyerbeer und Wagner jene Lokaltöne danken, die manchem ihrer dramatischen Bilder so spezifische — auf gar nichts Anderes als auf diesen Moment zutreffende Färbung verleihn?

Nur mit flüchtigen Zügen — mit andeutenden Punkten blos hab' ich die elementar-sinnliche, die abstrakt-verständige, die seelische, die geistige Seite des Tonlebens zu bezeichnen gesucht, ohne Bedürfniss der Vollständigkeit und ohne Streben danach. Sind die Momente Namen Werke bezeichnend, so ist der Zweck erreicht und hat die Nichterwähnung andrer Namen und Werke nichts zu bedeuten. Noch weniger darf diesen Umrissen geschichtliche Vollständigkeit und Folgerichtigkeit abgefodert werden; sie beab-

sichtigen nur Zeichnung jenes geistigen Lebens, das wir Musik nennen, sollen blos erinnern an den Reichthum und die Vielseitigkeit desselben.

Auf der einen Seite war dieses Leben so tief im Elementarisch-Sinnlichen befangen, dass man zweifeln durfte: ob hier schon der Geist der Kunst walte? Auf der andern Seite hat sich das Tonleben mit der Sprache, mit dem Drama verschmolzen, hat sich zum Ausdrucke, zum Körper für freie und reine Gedankenfolgen und Vorstellungen geläutert und erhoben, — hat in tiefsinnigen Entwickelungen, die es dem Klavier anvertraut, wagen dürfen, ein Theil seiner eignen Lebensfülle Wärme und Beseelung aufzugeben, nur der Schatten seiner selbst zu bleiben und dabei geistige Aufgaben zu verfolgen, für die kaum der Vollgebrauch seiner Kräfte zureichend schien. Denn das Klavier ist nur der Schatten jenes warmen Lebens der Instrumentenwelt, das uns im Orchester umrauscht und umjubelt; es hat nur den Schatten einer wahrhaft lebendig fliessenden Melodie, nur den undeutlichen Umriss jenes Stimmendialogs voll unerschöpflicher Mannigfaltigkeit und Ringerkraft, es ist einfarbig im Klangwesen und todesmatt gegen die Schallkraft des vollen Instrumentenchors.

Auch auf dieser Seite hat man das Gebiet der Kunst in Zweifel gezogen. Und gar nicht ohne Grund. Kann denn Musik mit dem Aufwand' all' ihrer Mittel und Wendungen jemals ein äusseres Objekt, eine Situation in der wir sind und die auf unser Fühlen und Bestimmen einwirkt, kann sie nur unsre Vorstellungen und Begehren zur vollen Ersichtlichkeit bringen? Wenn sie sanft schmeichelt, mag ich vielleicht fühlen, dass Zärtlichkeit sie erwärmt; ist diese Zärtlichkeit Liebe? und welcher Natur? — Wenn sie heftig wird: ist das Erregung blos im Innern oder wendet sie sich nach aussen? Wenn Beethoven in der Pastoralsymphonie die »Scene am Bach« oder in jener Sonate »*les adieux*«

dichtet: was geht eigentlich da vor? wer nimmt Abschied und wie? — Wenn Niemand umhin kann, in der letzten As dur-Sonate (Op. 110) und in der A dur-Symphonie mehr als blosses Ton- und Stimmungsgewebe, bestimmtere Vorstellungen zu ahnen: wie vermag ich sie sicher zu enträthseln? Soll ich etwa gar bei der chevaleresken Symphonie — mit der maurischen Romanze, die uns soviel zu klagen und aus seufzerquellender Brust zu erzählen hat — mit einem neuern Ausleger an plumpstapfende Bauernlust denken? Ist nicht schon der grelle Widerspruch der Ausleger Beweis genug, dass Musik ihre Gränzen überschreitet, sobald sie über die ungefähre Stimmung hinaus zu bestimmtern Vorstellungen dringt?

Zunächst könnten wir diese Zweifel bei Seite lassen; uns könnte genügen, dass solche Bestrebungen bestimmtere Vorstellungen in den Kreis der Tonkunst zu ziehn urkundlich stattgefunden haben, und zwar von Seiten der grössten Meister, dass sie folglich thatsächlich und ohne Widerspruch in den Kreis unsrer Betrachtung gehören.

Sodann könnten wir darauf aufmerksam machen, dass es sich in jenem Streitpunkte meistens um ein blosses Mehr oder Weniger handelt. Irgend einen Grad von Befähigung für bestimmtere Vorstellungen erkennt gewiss Jeder — oder doch jeder Musiker an; Jeder muss irgend einmal dieses Tonstück heiter und jenes trüb gefunden haben; auch der geringste Tonsetzer würde betroffen stutzen, wenn wir seinen Trauergesang lustig fänden und sein Trink- oder Liebeslied an der Bahre singen lassen wollten. Das geringste Zugeständniss aber öffnet schon die Bahn, auf der wir uns befinden; von ihm aus ist nur die Frage, wie weit sie führen kann — und wie weit wir fähig und willig sind, sie zu gehn. Dass auf der andern Seite die Musik nicht fähig ist, Gestalt und Gedanken so scharfbestimmt hinzustellen wie Dicht- und Bildkunst, ist oben

schon zugestanden worden. Sie knüpft an Sympathien — also an dunklere Wechselbeziehungen an, und webt aus tausenderlei solchen Anknüpfungen und Anregungen ein psychologisches Räthsel; sie giebt das innerliche Werden, um uns ahnen zu lassen, was daraus hervorgehn, geworden sein wird. Eben so giebt Bildnerei das äusserliche Gewordensein, nicht um seinetwillen, sondern damit wir aus ihm den innern Sinn und Antrieb erschauen.

Ueberhaupt ist die Zumuthung vollkommenster Deutlichkeit und die Werthbestimmung einer Kunstleistung nach dem Grad ihrer Deutlichkeit von äusserst zweifelhaftem Rechte. Warum, wenn es darauf ankäme, malt man nicht Bildsäulen mit Fleischfarben an und giebt ihnen bewegliche Augen? Warum hat nicht Beethoven in der Pastoralsymphonie die bekannten Theatermaschinen angewendet, um Donner und Gewitterregen, das Gemurmel und Flüstersäuseln der Quellen und Büsche recht drastisch-handgreiflich zu malen? Warum lässt nicht Bach in der Kantate »Liebster Gott wann werd' ich sterben« das wirkliche Sterbeglöcklein läuten, statt höchst mystisch und »gar nicht natürlich« auf der Flöte sein markverzehrend Gebimmel uns in die Nerven zu bohren«? — Der Grund ist, weil Andeutung Gleichniss räthselhaft Dämmerlicht dem Dichter in Tönen oder Worten und Gestalten weit näher stehn, denn er hat nicht die Sache die er darstellen will, sondern sie wird ihm, er lebt mit ihr der Entscheidung entgegen. Der Grund ist, dass Andeutung und Gleichniss ihm mehr frommen und dienen; denn sie ziehn den Empfangenden zum Mitleben in ihren Kreis, regen ihn an zur Mitthätigkeit und dadurch zur lebendigen Theilnahme, machen ihn mit zur Partei, während volle Realität Gewissheit ihn sogleich befriedigt satt und überdrüssig entliesse. Du musst mit dem Dichter träumen, mit ihm zweifeln und irren, hoffen

und zagen: das heisst sein Werk mit erleben und mit geniessen.

Der Entscheidungspunkt für uns liegt übrigens gar nicht in dem Wieweit, sondern in der Thatsache: dass die Musik aus dem Sinnlichen emporstrebt in das Reich des Geistes, wo nicht Sinnliches sondern der aus ihm sich erhebende Geistesgehalt die Hauptsache ist. Dies entspricht mit innerlicher Nothwendigkeit der Natur des Menschen, die sich zuerst als ein im Körperlichen untergetauchtes und zuletzt als ein das Körperliche durchaus überragendes Geistiges erweist. Jede Kunst nimmt denselben Weg und gelangt auf einen Punkt, wo man ihre Gränze, wo man Ueberschreitung der Gränze finden kann; selbst die klarste und bestimmteste der Künste, die Dichtkunst muss diesen zweifelhaften Punkt erreichen, — Dante's göttliche Komödie, Goethe's Faust im zweiten Theil sind naheliegende Beispiele. Hier ist es auch, wo jede Kunst mit Fug und Recht Voraussetzungen macht und Zugeständnisse fodert. Der kunstsinnigste Grieche würde Raphaels Transfiguration oder Michel Angelo's jüngstes Gericht nicht begriffen haben, weil ihm die Kenntniss der christlichen Sage gefehlt. Selbst Bibelkundige würden Raphaels Bild von dem Strafgerichte, das Ananias und Sapphira betraf, nicht ohne Nachdenken begreifen. Der Maler fand hier eine Aufgabe, die keineswegs durch das blosse Mittel seiner Kunst darstellbar ist; es sollte gezeigt werden, dass die Glieder der Christengemeine auf das Geheiss der Apostel brüderlich Geld und Gut zusammengethan, dass Ananias »Etwas vom Gelde mit Wissen seines Weibes« entwendet, dass desshalb er und nach ihm sein Weib von wunderbarem plötzlichen Tode hingerafft worden sei. Wenn ein Raphael sich dieser Aufgabe nicht entziehn mögen, wenn er anderswo dargestellt, wie Gott »zween grosse Lichter an die Veste des Himmels« gesetzt, wenn das Alles stets mit lebendiger Theilnahme

entgegengenommen ist: so muss man die ängstliche Gränzsperre wohl aufgeben, und es dem Künstler überlassen, wieweit er mit dem Vermögen seiner Kunst Kraft eignen Geists und Berufs vorzuschreiten wagt. Beethoven und Andre haben bisweilen durch Ueberschrift und Erläuterung die Verständniss erleichtert oder vielleicht erst möglich gemacht; sie fodern weniger als die Voraussetzungen der Bildner und Dichter. Ich im Mose musste die Stimme Gottes vernehmen lassen, die mir aus allem Erschaffnen — und zwar nach dem Standpunkte jener Zeit in Alles überragender Mächtigkeit, aber ganz vermenschlicht mit der Milde mit dem Zürnen des wechselnden Menschengemüths erscholl; Bach war es gegeben, den Gott-Menschen — so gewiss er an dessen überirdische Natur glaubte — redend, singend einzuführen. Man erkennt es zuletzt mit Herbart: »In jedes Kunstwerk ohne Ausnahme muss Unzähliges hineingedacht werden; seine Wirkung kommt beim Beschauer weit mehr von innen heraus als von aussen hinein.«

Nicht die Fülle und Breite des ganzen Kunstdaseins hat in der vorhergehenden Erörterung dargelegt werden sollen, — das ist Aufgabe der Kunstgeschichte und Litteratur, — nur die wesentlichen Lebensmomente, in denen das Wesen der Musik neue Entwickelung neue Bahn gewonnen, mussten in Erinnerung kommen, um von jenem Wesen einen vollständigen und thatsächlichen Anblick zu geben. Ohnedem verschwimmt dasselbe zu einem gestaltlosen Meer einzelner Erlebnisse, oder die Erörterung fällt in das Gebiet abstrakter anhaltloser Spekulation, die vielleicht einigen Philosophen zusagen könnte, nimmer aber Künstlern und Kunstlehrern.

Einen andern Gesichtspunkt hat einer der ausgezeichnetsten Künstler neuerer Zeit festgehalten, Mendelssohn, — wenn ich einer eben mir zugehenden Mittheilung der »Echo« (No. 2, 1854) aus den fl. Bl. f. M. S. 286 Gehör

geben darf. Der Erzähler theilt über die unsern jüngern Kunstgenossen allerdings geläufige Versicherung: hier oder da sei »neue Bahn betreten« Mendelssohns Ansicht mit.

»Was sagt denn diese Phrase eigentlich? Einen Weg betreten, den vorher noch Keiner betreten? Zuerst müsste dieser neue Weg doch in unbedingt schönere, reizendere Kunstgegenden führen? Denn nur eine neue Bahn öffnen kann Jeder, der eine Schaufel zu führen und die Beine zu bewegen versteht? In jenem höhern Sinn aber leugne ich geradezu, dass es neue Bahnen gebe, weil es keine neuen Kunstgebiete mehr giebt. Da sind alle längst entdeckt. Neue Bahnen! vertrakter Dämon für jeden Künstler, der sich ihm ergiebt! Niemals hat irgend ein Künstler in der That eine neue Bahn betreten. Im besten Falle machte er's ein unmerkliches besser als seine nächsten Vorgänger. Wer sollte die neuen Bahnen einschlagen können? Doch wohl nur die höchsten Genies? Nun, hat Beethoven etwa eine neue, von der Mozart'schen durchaus verschiedene Bahn eröffnet? Wandeln Beethovens Symphonien auf ganz neuen Pfaden? Nein, sage ich. Ich finde zwischen der ersten Symphonie Beethovens und der letzten Mozarts durchaus keinen übergewöhnlichen Kunstwerth und keine übergewöhnliche Wirkung. Die eine gefällt mir und die andere gefällt mir. Wenn ich heute die in D dur von Beethoven höre, so bin ich glücklich, und wenn ich morgen die in C dur mit der Schlussfuge von Mozart höre, so bin ich's auch. An einen neuen Weg bei Beethoven denke ich nicht und werde nicht daran erinnert. Was ist der »Fidelio« für eine Oper! Ich sage nicht, dass mich jeder Gedanke darin vollkommen anspräche, aber ich möchte doch die Oper nennen hören, die eine tiefere Wirkung, einen entzückenderen Kunstgenuss zu bereiten vermöchte. Finden Sie ein einziges Stück darin, mit welchem Beethoven eine neue Bahn gebrochen? Ich nicht. Ich sehe in der Partitur und höre

bei der Aufführung überall Cherubini's dramatische Musikweise. Freilich äffte Beethoven sie nicht nach, aber als liebstes Muster hat sie ihm vorgeschwebt.«

Und Beethovens letzte Periode? — fragte ich. Seine letzten Quartette, seine neunte Symphonie? — Seine Messe? — Hier ist doch weder von einer Gleichheit mit Mozart, noch mit einem andern Künstler vor und neben ihm die Rede?

»Mag sein, in gewissem Sinne, fuhr M. lebhaft fort. Seine Formen sind weiter und breiter, der Stil ist polyphoner, künstlerischer, die Gedanken sind vorherrschend düstrer, melancholischer, selbst wo sie heiter sein wollen, die Instrumentation ist voller, er ist auf der vorhandenen Bahn etwas weiter gegangen, aber er hat keine neue gegraben. Und, seien wir offen, wohin hat er uns geführt? — In wahrhaft schönere Regionen? Empfinden wir als Künstler in der That einen absolut höheren Genuss bei der neunten, als bei den meisten seiner andern Symphonien? Was mich betrifft, so sage ich offen, nein! Höre ich sie, ich feiere eine glückliche Stunde, aber ein eben solches Fest bereitet mir die C moll-Symphonie, und bei jener vielleicht doch nicht ganz ein so ungetrübtes, reines, als bei dieser.«

Läg' es nicht in der bequemen Gewöhnung Vieler, sich dem Wort' eines ausgezeichneten Mannes ohne Weiteres anzuschliessen, so möchte dieser Ausspruch und seine Wiederholung auf sich beruhn. Und käm' es in der Kunst blos auf ein ewig unbestimmt gelassenes »Gefallen« oder »Genuss empfinden« oder »Glücklich sein«, auf den Fortschritt zu »schönern und reizendern Regionen« (was ist schön und was schöner?) an: so müsste man Mendelssohn sogar beipflichten. In den unbestimmten Regionen des Genusses Geschmacks Gefallens, des Glücklich sich Fühlens, des Reizenden und des — ohne tiefere Bestimmung Schön-

Genannten ist kein Fortschritt, sondern eben nur Genuss Schwelgen Taumel von einem Reizenden zum andern, wo nach zufälliger Neigung Gewöhnung Anreizung bald dies bald ein Andres den Vorzug gewinnt, ja wo der tiefere Gedanke durch seine befremdende Uebermächtigkeit — sei es auch durch Unbehülflichkeit und Zwang der ersten Schritte auf ungewohnter Bahn dem lieber auf gewohnten und geebneten Bahnen Genuss Suchenden leicht einen weniger ungetrübten und reinen bietet, als der gewohntere, nach Ausdruck und Auffassung geläufigere. Niemand kann die Gewaltsamkeiten, die in der neunten Symphonie und der letzten Messe den Singstimmen angethan werden — und manches sonst hierher zu Zählende wegleugnen. Aber über alles Einzelne ragt die neue und tiefe Idee, die den Künstler zu solchem Kampf mit den sonst milder beherrschten Elementen seiner Kunst erregt und gezwungen. Nicht in dem Einzelnen — sei es verfehlt oder gelungen, getrübt oder rein — sondern im Ganzen und seiner Idee liegt die Entscheidung! Nicht Genuss oder Glücklichsein sondern Erkenntniss verbürgt den Fortschritt, um den es in allen höhern Angelegenheiten des Geistes ewig zu thun ist.

Und nun dürfen wir zu jener Frage zurückkehren: ob das Kunstwerk aus dem Sinn' oder der Idee hervorgehe. Menschenleben und Menschenbildung beginnen, soviel wir wahrnehmen, aus dem Sinne; so auch hat man sich den Beginn der Kunst vorzustellen. Nun ist aber die Kunst und das Bewusstsein von ihrem Dasein vorhanden; nun kann nicht blos das einzelne Kunstwerk aus einer frei dem Geist entspringenden Idee hervortreten, es ist sogar bei der Mehrzahl der höhern Werke gar nicht anders anzunehmen. Wie der Geist den Körper gebaut, so zieht die Idee zum Kunstwerke wunderkräftig ihr sinnlich Werden an den Tag hervor. Zeugniss davon geben alle Werke, denen eine

bestimmte Aufgabe vorsteht, jene raphaelischen Bilder sowohl wie die Persertrilogie nebst allen Tragödien der Alten, wie das erhabenste Nationaldenkmal, jene Dramen in denen Shakespeare die Geschichte seines Volks auferstehen lässt, wie die neunte Symphonie, wie jedes Oratorium und jede Oper, die allesammt hoffentlich nicht aus sinnlichem Anklingen oder zufälligen Erregungen, sondern aus einem wenigstens äusserlich gefassten Stoff und Vorsatz hervorgegangen sind.

Mit höherer Berechtigung und Sicherheit als Anfangs darf jene Frage hier als unzutreffende abgelehnt werden. Nicht darauf kommt es an wo der Anstoss zum Kunstwerke gegeben sei, sondern darauf dass er künstlerische Folge gehabt, dass die sinnliche Anregung sich mit geistigem Leben erfüllt, — dass der Gedanke sinnlichgeistiges Leben geworden, dass Stoff und Geist in den Gluten schöpferischer Liebe zu einem lebendigen Eins zusammengeschmolzen seien.

Immerhin hat uns jene Frage zu vollständigem Ueberblick der Lebensmomente unsrer Kunst erweckt. Sie hat uns erinnert, was alles diese Kunst dem Menschengeschlechte bereits gewährt hat. Wir werden nun sicherer ermessen, welches Verhältniss Gegenwart und Zukunft zu ihr nehmen und was wir Lehrende dabei zu thun haben.

IV.

Die Gegenwart.

Das Erbe der Vergangenheit. Kirchen- und Volksgesang. Oper und Konzert. — Besitz der Gegenwart. Kirche. Oratorium. Singakademie. — Die Oper. Gluck und Wagner. Mozart. Spontini und Weber. Meierbeer. — Die Restauration der Griechen. — Die Symphonie. Berlioz. Das neue Orchester. Die Militairmusik. — Der Antheil des Volks. Singverein. Konzert und Gartenmusik. Hausmusik. — Lehrgewerbe. Mechanisirung der Kunst. Die Erwartung der Zukunft.

Wenn es mir gelungen ist, im Vorhergehnden Verständigung über Inhalt und Entwickelung unsrer Kunst nach allen Richtungen anzubahnen, so bleibt noch das Letzte zu thun um Zweck und Mittel der Musikbildung auf sichrer Grundlage festzustellen: wir müssen unsern Standpunkt in der Kunst und — soweit uns gegeben — die Zukunft des Kunstlebens zu erkennen trachten. Noch einmal und zum letztenmal muss ich für diesen und den folgenden Abschnitt, die jener Erkenntniss angehören, die Lebhaftern meiner Gefährten — die Alles überflüssig achten, was nicht auf der Stelle thatsächliche Ausübung verspricht — um Geduld bitten, und um so mehr, da ich den Blick auf mancherlei Allbekanntes lenke. Haben sie doch so manche Stunde bei der »Schule der Geläufigkeit« stillsitzen müssen!

Unübersehbar Vieles ist im Gebiete der Tonkunst geschaffen und verbreitet worden. Unermesslich hat sich namentlich in Deutschland Reichthum und Vorrath aller Art und aller Zeiten und Länder aufgehäuft. Was beginnen wir damit und danach?

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Die Quellen des Reichthums machen uns denselben übersichtlich.

Zwei Quellen sind für Musik stets die ergiebigsten gewesen: Volksgesang und Kirchenmusik. In Deutschland hat die Reformation unter dem Einflusse Luthers, der so warm Musik geliebt und ihren Einfluss auf das Volk so wohl erkannt, dem kirchlichen Volkslied' und damit der Musik überhaupt eine Verbreitung gegeben, der andre Länder nichts Aehnliches an die Seite zu stellen haben; man zählte bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr als 8000 Lieder zu 1900 bis 2000 Melodien; in der Mitte des 18. Jahrhunderts stellte Moser ein Register über 50,000 gedruckte deutsche geistliche Lieder auf, Natorp und Kessler versicherten sich einer Anzahl von mehr als 3000 Kirchenmelodien. In allen Städten, für alle Kirchen bildeten sich städtische kunstmässig gebildete Singchöre (die Thomasschüler in Leipzig, die Kreuzschüler in Dresden sind berühmt geworden) und Kurrenden, die die Strassen mit Choralgesang durchzogen. Das weltliche Volkslied (Erk-Irmers und andre Sammlungen bezeugen's) mit der Volks-Tanzmusik hatte gleichfalls weiteste Verbreitung und Mannigfaltigkeit gewonnen; die Zünfte der Stadtpfeifer, die Wanderchöre von Bergmusikanten und andern herumziehenden Banden trugen emsig wie Zugvögel den Samen in alle Welt und alle Winkel.

Hierzu kam jene anspruchlose Treue, jene darbensgewohnte entsagungsvolle Kunstliebe der Kantoren. Bei geringen Mitteln und kargem Entgelt schufen sie aller Orten zwei Jahrhunderte lang Kirchenmusik auf Kirchenmusik, — nicht einmal mit der Aussicht auf Verbreitung. Von Seb. Bach weiss man, dass er neben Kirchen- und Konzertbeschäftigung und gehäuften Lektionen ausser zahlreichen Bänden Instrumentalmusik und grössern Werken (Messen, Oratorien) fünf Jahrgänge Kirchenmusik für Solo Chor

Orchester auf alle Sonn- und Festtage geschrieben. Der unberühmte Kantor von Hohenstein, Tag, setzte neben 12 täglichen Lehrstunden und dem Kirchendienst ebenfalls jede Woche seine Kantate (und daneben noch Mancherlei) schrieb die Stimmen dazu selber aus — denn wo hätte sich Geld für einen Kopisten gefunden? führte sie auf, theilte sie »umsonst, versteht sich!« Jedem in Abschrift mit, der ihrer begehrte. Wieviel bedeutendere und geringere Namen liessen sich hier noch anreihen!

Zähle man dazu die Hofopern und Hofkapellen unsers an Höfen so wunderbarreichen Vaterlands, die Stadttheater und Orchester der Freistädte und sonst bemittelten Orte, von denen aus neben den deutschen Opern alle irgend merkbar werdenden italischen und französischen — und neben ihnen so viel weltliche Kantaten, soviel Symphonie- und Konzertmusik aufgeführt und verbreitet wurde: so begreift sich, dass Deutschland im Verlaufe von drei Jahrhunderten eine Masse von Musik aufgehäuft und in Wirkung gesetzt hat, mit der selbst Italiens und Niederlands einstmaliger Reichthum keinen Vergleich aushält. Denn diesen Ländern fehlte zur Zeit ihrer Kunstblüte das allhindringende kirchliche Volkslied Deutschlands, der Choral.

Noch ein sehr leidiger Umstand wirkte mit: die Verkommenheit wahren Volkslebens, die Absperrung des Volks von aller bewussten und selbstbestimmten Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten, die Knebelung freier Bewegung im Innern und nach aussen, der Verschluss der Meere, seitdem Autokratismus und Hofhalt nach Ludwigs XIV Manier in Deutschland soviel Gunst und Nachahmung gefunden, seitdem Zersplitterung der Nationaleinheit mit ihren Wirkungen, dem dreissigjährigen Krieg' und allem sonstigen Unheil, Freiheit Rechte Nationalbewusstsein des deutschen Volks herabgedrückt hatten bis zum Grabesrand. Waren damit Thaten — grosse Bewegungen nach aussen

abgeschnitten, selbst der Gedankenlauf der einzelnen Denker in das Innerliche gebannt: so arbeitete der unertödbare Geist des Volks nach Innen und im Innern weiter; das Innen-Leben, Sehnsucht des Glaubens und Trost der Andacht, mit diesem Innerlich-Leben und Innerlich-Brüten die Kunst des Innerlichen — die Musik — wurden Hauptstätten der Thatkraft und Lebensinteressen. In der Zeit, wo Britannien seine Verfassung seine Seemacht seinen Welthandel befestigte, wo Frankreich seine Einheit vollendete und mit dreifachem Festunggürtel umpanzerte, wo Russland zur Weltmacht und Pressung nach Westen sich zusammennahm, — in der Zeit war es, wo wir, schon eingeengt und dumpf umschränkt, unsre Gemüthskraft in Tonfluten dahingossen, wo wir sangen — bald gen Himmel emporströmenden Entzückungen bald der wortlosen Angst und Beklemmung bald der Süssigkeit des Selbstvergessens Stimme gebend. Allerdings waren es die reinsten wahrhaftesten und erhabensten Lieder, die je gesungen worden. Und diese Zeit, die Zeit Bachs Händels, hat in keinem Gebiete des Lebens vom sogenannten höchsten bis zum niedersten eine Persönlichkeit von gleichem Wuchse mit Jenen gesehn. Unschätzbar muss uns ihr Erbe bleiben, wie theuer es auch erkauft ward durch Alles was verloren gehn und verkommen musste, damit Deutschland die Nachfolgerin Italiens — der Schooss würde, dies Tonleben zu gebähren.

Diese Vorzeit, welchen Zustand der Gegenwart hat sie unter dem dauernden Einfluss der allgemeinen Verhältnisse zur Folge gehabt? Wie steht jetzt unser Musikwesen? — Folgen wir mit raschem Ueberblicke seiner Entwickelung.

Im allgemeinen geistigen und staatlichen Fortgange war es bedingt, dass einerseits die Kirchenmusik mit den ihr angehörigen Instituten, andrerseits das musikalische

Zunftwesen an Gebiet und Einfluss verlieren mussten. In der katholischen Kirche begehrten häufig die Geistlichen selber Kürzung und Vereinfachung der Messen und andern liturgischen Sätze; in der protestantischen wurde die Kirchenmusik seltner; in der Liturgie der unirten evangelischen Kirche Preussens kann man aus tonkünstlerischem Gesichtspunkte nur ein höchst dürftiges im Grund' unkünstlerisches und künstlerisch unwirksames Surrogat für das erblicken, was einst die Musik der lutherischen Kirche gewesen. Die einzige bedeutende Neustiftung auf diesem Boden ist der Domchor in Berlin, zunächst für den Gottesdienst im Dom und bei Hofe bestimmt. Aus königlicher Munificenz, nicht aus dem eignen Trieb der Kirche oder Gemeine hervorgegangen, hat er eine Reihe für ihn bestimmter Kompositionen sowie die Rückführung älterer (namentlich mittelaltriger von Palestrina und Andern) zur Folge gehabt. Im Ganzen hat die Komposition von Kirchenmusik naturgemäss an Ausdehnung und innerer Kraft gegen die vorige Periode zurückschreiten müssen. Schon Haydns und Mozarts Messen und Hymnen lassen empfinden, dass ausserkirchliche Vorstellungen und reinpersönliche Stimmungen und Auffassungen sich einmischen, dass mehr natürliche (deïstische) Andacht in ihnen wallt als Inbrunst glaubensfester Kirchlichkeit. Beethoven — in seiner letzten Messe — hat sich neben dem alten St. Stephan seinen eignen Dom in Sternennacht und mystischer Verzückung auferbaut. Wie Er in streitfertiger Entschlossenheit gegen den Glaubensmangel um ihn her und in der eignen Brust auf Tod und Leben sein *Credo* behauptet und den Gesang der Sphären zum Zeugniss wachruft, wie Er weinend und erbittert das *Crucifixus*, wie Er im Wirbel des vor dem Unbegreiflichen fliehenden Gedankens das *Incarnatus* bekennt, das altgewordne Dogma mit neuer — fremder Glut durchströmt im Sturm und Jubel und Ersterben aller Stimmen

seines Zauberreichs! — das ist niemals der petraïsche felsfest begründete Glaube der alten Kirche gewesen, das ist Wiedererweckung und Auffahrt des alten von Zweifel und Aufklärung gekreuzigten Bekenntnisses im freien Reich der Töne, das ist statt der festen Satzung Mysterium, gleich dem indischen Natur und Uebernatur verschmelzenden — und innen geheim nagt erbitternd das unableugbare Bewusstsein: »es fehlt der Glaube!«

Soll ich noch vom galanten Hummel reden, von Cherubini's Restaurations- und Krönungsmessen und ähnlichen Leistungen? Am nächsten stellt sich zu den Alten Mendelssohn. Aber nur äusserlich. Eben weil ihm die Kirche nicht so nahstand als einem Haydn der ihr kindlich anhänglich blieb, oder Mozart der eifrig genug war den Protestanten das ächte Gefühl dafür abzusprechen, konnte er sich äusserlich leichter anschliessen. Er ist hier wie überall geistreicher und überaus geschickter Nachahmer oder vielmehr Eklektiker aus Bach Händel und Neuern. Der ihm eigenthümliche Grundzug seiner kirchlichen Kompositionen, abgesehn von der Kraft die sein grosses Talent und seltnes Geschick den vor ihm geschaffnen Formen abgewonnen, ist weiblich-weiches Verlangen und Heranringen zu Gebet und Andacht mehr, als jene begeisternde gemüthkräftige Frömmigkeit, die in der eignen unmittelbaren Glaubensfestigkeit, in der unanzweifelbaren Uebereinstimmung der grossen Gemeine, in der Stellung im wirklichen Kirchendienst ihren felsenfesten Grund hat.

Von seinen und den meisten neuern Kompositionen ist zu sagen: dass der kirchlich-andächtige Inhalt des Textes und die nach ihm gewählte Form nur zum Anlass dienen für künstlerisches Bilden, dass nicht Religion Kirche Gottesdienst, sondern künstlerischer Schaffensdrang oder äusserer Anlass (etwa für Singakademien) Zweck und Antrieb gewesen. Die naïve Spitze dieser Richtung bildet vielleicht

ein in Berlin und anderwärts aufgeführtes Werk von H. Dorn, der den Text des Requiem zu einer Folge dramatisch-symphonischer Scenen ingeniös benutzt hat. Aber jenes Urtheil wird auch bei ernstern Unternehmungen nicht abzuweisen sein; ich nenne, wär' es auch nur in Bezug auf die Stellung Mendelssohns, dessen Lobgesang. Diese Komposition ist, an biblischen Text geknüpft, nach Inhalt und Form eine kirchliche Kantate. Aber ihr vorausgeschickt wird eine vollständige Symphonie, die nach Inhalt und Form wesentlich erster Theil der nachfolgenden Kantate sein soll. Hiermit ist wiederum die Form der Kirchenmusik verlassen, es ist dafür ein erweiterter doppelter Spielraum für das Ergehn in Tönen gewonnen; die Schaffenslust hat kein Arg daran, den stärksten Pleonasmus zu begehn, erst einen Lobgesang instrumental und dann denselben vokal anzustimmen. — Wie ist Mendelssohn dazu gelangt? Durch das Vorbild der neunten Symphonie Beethovens, das auf ihn blos formell, als bedeutende und vielumfassende Gestaltung wirkte. Aber was bei dem Jüngern blos redselige Wiederholung desselben Inhalts ist, war bei Beethoven tiefe und zwar persönlich ihm eingelebte Idee, der Gedanke: dass über alles Spiel der Phantasie, über den weitesten Gedankenflug hinaus der Mensch dem Menschen das Eigenste Nächste Herz- und Verlangen einzig Stillende bleibt, dass über alle Mystik des Instrumenten-Naturlebens das Lied das Wort des Menschen, der Brudergruss den »umschlungen Millionen« von Herz zu Herzen rufen, friedebringend und voll begeisterter Anbetung zu dem »Sternenzelt« der Ewigkeit emporträgt.

In alle dem ist nicht besondre Schuld der Einzelnen, es ist der mächtige Zug der Zeit selbst in denen, die nicht Kraft oder Aufrichtigkeit haben, sich ihm bewusst und freudig anzuschliessen. Allein die Folgen sind darum nicht weniger entscheidend, — das mögen die beherzigen, die

sich eine jener Halbwahrheiten der Aesthetiker haben einprägen lassen, es komme nichts in der Kunst auf das Was? alles auf das Wie? an. Kann das »Was«, der Gegenstand, vom Künstler nicht mit voller Ehrlichkeit und Hingebung erfasst werden, so durchzieht Halbheit und Unwahrhaftigkeit auch das »Wie«, die Darstellung. Indem man Wort und Form der Kirche loslöst von ihrer eigentlichen Stätte und für die Befriedigung fremden Zwecks oder allgemeiner Schaffenslust verbraucht: gewöhnt man sich von der bestimmten Wahrheit und Wahrhaftigkeit in das Allgemeine Unbestimmte hinüberzuschweifen, entwöhnt man sich des Treffenden und Karakteristischen, scheut und flieht es zuletzt, und sucht sich mit allgemeinen Phrasen als Allerwelts-Mensch bei der zahllosen Schaar der Karakterlosen Zerstreuten und Flüchtigen in Gunst zu setzen. Denn die Phrase sättigt zwar Niemand, stösst aber auch Niemand zurück — als die Minderzahl der Karaktervollen und Merkenden.

Dasselbe gilt von jener Kunstform, die man eine zeitlang mit mehr Beharrlichkeit als Recht ausschliesslich der Kirchenmusik zugezählt hat, vom Oratorium. Ein Zweig desselben waren jene feierlichen Lesungen des Evangeliums (am Charfreitag und andern Festen) in dialogischer Rezitation mit eingemischtem Chor- und Gemeinegesang. Sie, deren höchste Blüte Bachs matthäische Passion ist, gehörten dem wirklichen Gottesdienst' an. Der andre Zweig, den Händel aus Italien nach England hinübertrug und mit seiner Macht emporhob, war von Anfang an niemals dem Gottesdienst zugehörig, benutzte nur nach der Neigung jener Zeit gern Vorgänge des alten und neuen Testaments zu künstlerischer und zum Theil andächtiger Wirkung. Zum Theil, sag' ich. Denn in einigen dieser Oratorien (z. B. Händels Messias) war allerdings der Inhalt ausschliesslich religiös, in andern aber (z. B. im Judas Simson und Saul)

hatten Freiheitsinn Heldenthum Liebe — wie in der Bibel selbst — mächtigen Ausdruck und breiten Antheil gefunden, so dass schwer zu entscheiden ist, welche Saite wohl am stärksten anklingt: die der Andacht und Gottgewärtigkeit oder die der menschlichen Selbstkraft und Leidenschaft. Denn dass diese Selbstkraft nach dem herrschenden Sinn jener bibeltreuen Zeit stets auf das höhere Walten Gottes zurückbezogen wird, entscheidet nicht; sonst müsste man auch das Alexanderfest mit seiner ganz unvorhergesehn »vom Himmel« fallenden Wendung an die heilige Cäcilia zu den Andachtswerken rechnen.

Entschieden tritt die Wendung zum Weltlichen in Haydn heraus. Er bildert uns zuerst die Schöpfung vor; sind auch die Lobgesänge der Engel Glanzpunkte, der biblische Mythus Leitfaden des Werks: dennoch fühlen wir uns allenthalben auf unsrer Erde, Naturkinder in der frischen Natur. In den Jahreszeiten vollendet sich diese Richtung; in beglückender Hingebung malt uns der Dichter idyllisch gefasstes Naturleben, die Arbeiten des Landbaus Jagd- und Rebenlust Liebe, die Stille die Schrecken der Natur; auch Andacht findet ihren Ausdruck als natürliches Moment in jeder Menschenbrust, keineswegs als alleinberechtigtes oder vorherrschendes. Mag man zum Unterschiede dieses Werk und andre ähnlicher Richtung (z. B. unter den neuern Schumanns Peri) Kantate nennen, genug, der Austritt aus dem kirchlichen Kreis' ist entschieden; auch die neuern Oratorien die noch an biblischen Hergängen oder Mythen festhalten (z. B. Schneiders Weltgericht und Sündflut) oder ihnen nahe bleiben (z. B. Spohrs Babylon, Hillers Jerusalem) sind jenem Kreise fremd, wollen künstlerisch, nicht kirchlich wirken. Nur Mendelssohn hat im Paulus das kirchliche Oratorium Bachs nachgeformt und im Elias ein Stück biblische Geschichte behandelt in der Weise jener händelschen Zeit, der die Anschauung des buchstäblichen

Inhalts noch genügen konnte. Sein grosses nachbildnerisches Talent und seine ganze künstlerische Bedeutung hat auch hier den Blicken der Menge verborgen, wie weit jede Nachahmung hinter ursprünglicher Wahrheit zurückbleiben muss; einer karakterkräftigern und unbefangnern Zeit wird offenbar werden, welch ein Abfall von der Wahrhaftigkeit hier stattgefunden und wie tief die Unwahrheit des allgemeinen Standpunkts dieser jetzt so hochgefeierten Werke bis in ihre Einzelheiten — und in das Jetztleben der Kunst überhaupt eingegriffen hat.

Was sich in der Richtung der schöpferischen Kunst zeigt, wirkt auch in der ausführenden, und hat hier entscheidende Folgen. An die Stelle der Kirchenchöre — und neben sie mit Uebergewicht treten aller Orten Singvereine. Der erste bedeutende war von Fasch in Berlin gegründet; jetzt nach einem halben Jahrhundert, giebt es kein Städtchen ohne seinen Verein, keine Mittelstadt, die nicht — Dank dem deutschen Individualismus und Zersplitterungstriebe — deren zwei drei hat; Berlin zählt ihrer zehn oder zwanzig, jeder Gesanglehrer und jeder Kantor oder Organist sucht wo möglich einen solchen zu bilden. Kirchenmusik Oratorien Kantaten aller Art und Zeit, gelegentlich auch Opernmusik bieten diesen Akademien Stoff; ihre Richtung wird nicht blos vom Sinn der Leitenden, auch von der unvermeidlichen Rücksicht auf Fähigkeit Beständigkeit und Willenskraft bedingt, eine Rücksicht die noch einflussreicher bei den Vereinen verschiedner Städte zu jenen »Musikfesten« hervortritt, die von Thüringen aus sich über ganz Deutschland verbreitet haben.

Die strenge und einheitvolle Schule, die Disciplin festangestellter und besoldeter Chöre lässt sich von diesen freien Vereinen nicht erwarten; noch weniger die Festigkeit von Zweck und Karakter, die den alten Kirchenchören schon von aussen her durch ihre Bestimmung gegeben

waren. Dies darf nicht hindern, in ihrem Aufkommen einen mächtigen Fortschritt zu erkennen. Sie haben die Kunst dem Volk' übergeben, wenn auch einstweilen nur den durch Besitz und erleichterte Bildung begünstigtern Klassen; sie haben das Volk zur Mitthätigkeit herangezogen, und überall ist dem Menschen das Wertheste Wirksamste Belebendste, wobei er sich aus eignem freien Willen und aus eigner Lust mitbethätigt. Was ich höre, geht in mein Leben hinein, weckt und bereichert es. Was ich singe, das ist mein Leben, das ist die Blüte meines Gemüths, darin bricht seine Kraft hervor, mich und die Andern zu erfrischen und zu erhöhn. Das bezeugen die Komponisten, die selbst bei der Schöpfung von Instrumentalwerken unwillkührlich singen; Beethoven hat man selbst in seiner Taubheit überlaut singen gehört. Das ist es, was den Chören der Dilettanten, die so oft ungeschult und ungeschickt zusammentreten, Ausdauer zu monatelangen Uebungen desselben Werks geben, — wie umgekehrt dies fortgesetzte Ueben sie vertrauter macht mit dem Werk' und mit der Kunst überhaupt, als vorüberfliegende Darstellung durch Andre.

Dies ist die heilvolle Seite der Singvereine; ihr kommt noch zu Statten, dass den Mitgliedern allgemeine Bildung in der Regel mehr eigen ist, als sie den Kirchen- und ähnlichen Chören sein konnte. Diese waren und sind technisch-musikalisch tüchtiger, jene humanistisch gebildeter und empfänglicher. Die andre Seite fehlt allerdings auch nicht. Mangel an technischer Tüchtigkeit macht zaghaft, scheu vor jeder Schwierigkeit; in der Kunst aber ist jedes Neue jeder Fortschritt doppelt schwierig, weil der neue Gedanke nothwendig auch neue Form mit sich führt. So hat man einst Händels Geigen zu schwer gefunden, Haydns Quartette »haydnisch« schwer genannt, Mozarts Quartette für »druckfehlervoll«, seinen Don Juan und Figaro überladen und schwer gescholten. So schliessen sich die Sing-

Vereine gern in den Kreis des Leichten und Gewohnten ein und berauben sich selber und den Kreis der auf sie angewiesnen Hörer — »die Wohlthat wird zur Plage« — der Erfrischung Kräftigung und des Fortschritts. Dem Komponisten wird es gewissermassen zur Bedingung des Aufkommens, sich dem Standpunkte der Schwächern und ihrer Gewohnheit anzubequemen. Hiermit sind Fortschritt Wahrhaftigkeit und Eigenthümlichkeit — diese Bedingungen ächten Künstlerthums — unverträglich, die Kunststätte wird zur bürgerlichen Ressource, zum Sitz des Philisterthums, im besten Fall zur Feste für irgend eine Manier oder einseitige Richtung. So hatte sich vor Jahrzehnten ein weiter Kreis um Fr. Schneider gebildet, so jetzt um Mendelssohn. Nur erhöhte und ausgebreitete Erkenntniss und gesteigerte Befähigung wird all' diese Schranken und Einseitigkeiten durchbrechen, und dann erst wird die volle Wohlthat jener Wendung der Kunst zum Volke genossen werden können.

Neben die Kirchenmusik stellt sich nach Reichthum der Mittel und Wirkung die Oper.

Die Oper soll und muss wirkliches Drama, Bühnenstück sein, denn leiblich und handelnd treten ihre Personen vor uns. An diese erste Bedingung ihres Wesens müssen gerade die musikalisch Gebildetsten erinnert werden. Gerade ihnen ist die dramatische Natur aller höhern Musikentfaltung zu voller Bewusstheit gekommen; sie vernehmen in der karaktervollen Durchführung einer Stimme gegen die andre in jedem Duett, in jeder gehaltvollen Sonate, in jedem Quartett wahrhaft dramatische Sprache, die Stimmen sind ihnen ideale Persönlichkeiten, die bald im Gegensatze bald im Verein mit andern sich bezeichnen und bethätigen. In diesem Sinn' ist jedes Quartett von Haydn, jede Symphonie von Beethoven ein Drama, sind die Opern von Mozart und Beethoven vor allen andern dramatisch.

Das Alles, wie kostbar sein Gehalt sei, erfüllt noch nicht jene erste Bedingung. Die Menschen selber die die Opernbühne betreten, nach ihrem Karakter Leiden und Handeln müssen sie lebendig karakteristisch wahr und bethätigt vor uns treten, das Drama selbst in all seinen Voraussetzungen Bewegungen Entwickelungen muss Wahrheit und Wirklichkeit werden, wie wir es vom Dichter fodern und von je gefodert haben. Nur die Sprache ist eine andre, ist Musik geworden. Das war ursprünglich Bestimmung der Oper; in ihr sollte — dahin trachteten Galilei Peri Caccini — die altgriechische Tragödie wiedererstehn. Dies war durchaus der leitende Gedanke Glucks; durch Wort und That erkennt er das Drama — Handlung und Karakter und getreueste Wahrhaftigkeit der Rede — als Kern seiner Aufgabe, für die er das blosse Musikmachen, jene Melodieschwelgerei, den Tand der Koloratur und Bravour, die für reinmusikalische Wirkung ausgebreiteten und stehend gewordnen Formen kühn und freudig dahinwirft. Es ist ein Gedanke von unabweisbarer Nothwendigkeit. Denn wo der Mensch uns gegenübertritt, zieht er unsern Antheil vorzugsweis' auf sich, wird er uns Hauptsache, überragt er nach geistiger und leiblicher Macht und Bedeutung Alles, darf Alles eh' versäumt werden, als er.

Gestehn wir es nur: keiner von allen deutschen Komponisten, wie gross und überlegen ihre künstlerische Befähigung sonst auch sein mag, hat den Entschluss und die Karakterkraft gehabt, sich gleich Gluck dieser Foderung des Drama's unbedingt zu widmen, jenem erhabnen Vorgänger zu folgen, als der verbannte Richard Wagner. Was man auch in dieser und jener Hinsicht gegen die tonkünstlerische Gestaltung und Sprachwahrheit, selbst gegen den geistigen Standpunkt einwenden kann, den er seinen Dramen hat geben wollen: immer bleibt ihm der Ruhm, treu seiner Aufgabe nichts als das Drama herzustellen, durch

nichts als durch das Drama, wie er es erfasst, wirken zu wollen. Dieser Ruhm ist gegenüber so vieler Gedanken- und Karakterschwäche Treulosigkeit und Käuflichkeit, die unsre Zeit auch im Kunstgebiet kennen lernen müssen, kein geringer.

Im Uebrigen hat in der deutschen Oper der reindramatische Sinn niemals die Herrschaft behaupten können; das Rein- oder Vorherrschend-Musikalische, der Ausdruck der Stimmung hat vorgewaltet. Fehlten doch der Nation selber in der Zeit, wo sie ihre Oper aus eignem Trieb und nach fremdem Vorgang gestaltete, die beiden Voraussetzungen: thatfreies und thatvoll heraustretendes Leben — und daneben oder dafür jenes prickelnde Getreibe der Intrigue, jener kleine Krieg, der unsre westlichen Nachbarn selbst in den Zeiten politischer Verkommenheit munter und thätigkeitsvoll erhält. Ja man muss zusetzen: je tiefer dem Deutschen das Wesen des Tonreichs sich erschloss, je mehr sich seine Seele damit erfüllte, um so mehr zog es ihn von dem nach aussen tretenden und wirkenden Leben der That zu innerlichem Träumen und Brüten hinein. Mozart, der glücklichste Schöpfer auf diesem Gebiete, dem er vorzugsweise die Bewunderung und Liebe dankt die sein frühes Grab umkränzten, Mozart hat vielfältigst — wer wüsste das nicht und hätt' es nicht entzückenvoll und dankerfüllt empfunden? — Züge nicht blos der innersten tiefsten Empfindung des Moments, auch der treffendsten Karakteristik in allen seinen Opern gefunden. Wem dürfte man die Grossheit und tragische Kraft so manches Chorsatzes und mehr als einer Arie aus Idomeneus, das Karakterbild des Osmin, die Liebesglut des Belmonte, die treffende Zeichnung des Leporello zwischen Don Juan und Masetto — diesen reichen Schatz der sprechendsten und feinsten Züge noch erst rühmen? Aber dennoch ist ihm der Gedanke, durch und durch dramatisch zu sein und nichts als dramatisch, — ein Drama

zu gestalten, das von seiner Grundidee bis in den Ausdruck des einzelnen Worts hinein ein Ganzes ein Wahres ein Drama sei und nichts in sich zulasse, was nicht seinem Zweck und Wesen entsprechend und nothwendig — dieser Gedanke ist ihm niemals zum festen Entschluss geworden. Sogar ächt-dramaturgische Einsicht hat ihm keineswegs gefehlt; seine Briefe bei der scenischen Gestaltung des Idomeneus und vieles Einzelne beweisen es glänzend. Aber eben so geben schon seine brieflichen Aeusserungen (man lese Nissens Biographie) vollen Beweis, dass er im Grunde stets nur ein »*libretto*« begehrte, — selbst den Don Juan liess er sich als ein »*Drama giocoso*« gefallen — das dankbar für den Musiker sei, dass er daneben auch gern bereit war, den Fähigkeiten bestimmter Sänger zu dienen; seine Opern — keineswegs blos die Bravourarien in Idomeneus, Belmonte, der Zauberflöte, in allen Opern — beweisen überall, dass in ihm die süsse Macht der Musik, die Lyrik seines eignen Lebens, die Wollust des reinmusikalischen Schöpfungsdranges der ihn so gewaltig und unerschöpflich erfüllte und dahinriss, niemal soweit sich haben bändigen lassen, um den strengen Foderungen des Drama sich dauernd unterzuordnen. Drama und Musik sollten, das war eigentlich seinem höchsten Streben obwaltendes Gesetz, in gleichem Recht und gleichem Wirkensantheil sich verschmelzen. Allein das ist unmöglich. Die Wellenlinie der Stimmung und das Insichhineinleben des Gefühls sind der Schärfe des Karakters und der Schlagfertigkeit der Handlung stracks entgegengesetzt; Thatkraft und Karakter und lebendiger scenischer Fortschritt lösen sich auf in dem erweichenden Wogenspiel der Töne.

Vielleicht giebt es keinen schlagendern thatsächlichen Beweis für die Unberufenheit des damaligen deutschen Volks zur Dramatik, als die Auffassung des Figaro. Die Trilogie des Beaumarchais (der später so heiter und lüstern

von Rossini ausgemalte Barbier, Figaro und *la mère coupable*) ist der bitterste schlagfertigste Kampf auf Tod und Leben gegen die recht- und sittemordenden Vorrechte des Adels und seine ansteckende Verderbtheit, den das alte Frankreich vor dem wirklichen Eintritt der Revolution gesehn; sie war ein mächtiger Anstoss nach ihr hin, wohl mit Voraussicht rief Marie Antoinette aus: *cet homme nous perd*. Und dieses selbige Drama wird unter den Händen des Deutschen und seines Dichters ein harmloses, aus Zärtlichkeit Lüsternheit und Schelmerei gewebtes Singspiel, das keinen ernstern geschweige politischen Gedanken aufkommen lässt, das die prüdesten Mütter mit ihren blonden Töchtern hören und nachsingen. Der Sinn der Worte verschleiert sich, die stechende Diktion, die hastigen Schläge, die Springfederkraft der Handlung, alles wodurch der Franzose zum Sieg dringt, besänftigt umhüllt sich, löst sich auf in weiche Melodie, der Hass der aus Beaumarchais lacht und sprudelt wird zu süssperlendem Champagnerschaum, so geistvoll und flüchtig, wie er jemals vom galanten Louis XV einer Dubarry kredenzt oder am Rennwege von Diplomatenlippen geschlürft worden.

So schuf Mozart, so vor und neben und nach ihm das Heer der deutschen italischen französischen Komponisten, die ungefähr gleichzeitigen Italiener mit Paesiello und Cimarosa, der nationlose Cherubini, die Franzosen mit dem Belgier Gretry an der Spitze, die Nachfolger Mozarts die Paer Winter Righini Weigl Spohr, die ihn verwelschenden neuen Italiener mit dem siegesmüden Rossini voran (der zuletzt lieber Fische fangen mochte, als Opern machen) soweit sie nicht nach den Traditionen der alten italischen Schule zurückblicken. Ein Schatz von Musik hat sich in diesen tausend Werken gesammelt, bei dem Einen leichter und heiterer bei dem Andern dunkler gefärbt, hier mannigfaltiger dort eintöniger und manierirt, bei Diesem

melodiereicher, bei Jenem gearbeiteter oder geistvoller und freier (darin blieb Mozart voran) bei Beethoven tiefer brütend in den Geheimnissen des Tonreichs und gelegentlich in die Dialogik des Orchesters sich verlierend die sich in den Dialog auf der Bühne emporrankt und ihn zu überwuchern droht. In einem Deutschen vornehmlich, in Dittersdorf, macht sich ein Hang zu drastischer Karakteristik geltend; nur ist der Gesichtkreis — das dumpfe Dasein des Pfahlbürgers in seiner Bettelarmuth und Beschränktheit — zu eng und überlebt, und die künstlerischen Mittel sind gering.

Zwei Erscheinungen sind es, die sich zuerst aus diesem Ozean von Musik hervorheben, der so viel des Reizvollen Tiefrührenden Geistreichen auf seinem Wogenspiel emportrug und versenkte. Sie scheinen mir für meine Ansicht bezeichnend.

Zuerst tritt Spontini hervor mit der Vestalin Kortez Olympia. Ueberlassen wir es den Kleinmeistern, abzuwägen wieviel ihm an mozartischem Reichthum, an deutscher Ausbildung und Tiefe (wir sollten vielleicht weniger darauf pochen) gemangelt und wieviel er sonst noch gesündigt. Eins ist für ihn entscheidend und genügt uns. Er war ein Karakter und hatte Willenskraft; beides hat er in seinen Opern bewährt, die trotz aller Mängel und Abirrungen nach ächt dramatischer Gestaltung und Wirkung hinstreben. Wie ist er, der zuvor in Italien Rossinist vor Rossini war, dazu gelangt? Dadurch, dass er in Paris nicht blos Texte von dramatischem Gehalt und scenisch günstiger Anlage fand, sondern auch den thatrüstigen Geist der französischen Nation in seiner Feuerseele aufnahm. Zwar das Volksleben war durch die Usurpation Napoleons zurückgedämmt und die freie Bewegung der Geister durch den imperialistischen Despotismus gehemmt und geknebelt. Aber dieser Usurpator war ein Held, dieser Despotismus barg seine Kahlheit

wie Cäsar einst seine Glatze unter Siegeslorbeerkränzen, das Kriegslager mit seinem Waffenschimmer, die donnernde *gloire de la grande armée* hatten den Rausch römischer Weltherrschaft über das Volk ergossen. Dieser Rausch dieser Glanz des neuen Imperatorenthums, zusammengefasst und persönlich geworden in den Gestalten des Helden, des verschwornen treubrüchigen Nebenbuhlers, des repräsentirenden Oberpriesterthums, der edlen Geliebten, waren der Inhalt der spontinischen Dramen. Das gedankenvolle Wort des freien Dichters musste mit napoleonischem Argwohn und napoleonischer Eigensucht unverträglich sein, konnte dem Eigenwillen des autokratischten aller Autokraten sich nicht gesellen; unter einem Napoleon verstummt Dichtkunst wie Beredsamkeit. Nur die Musik rauschte, berauschte sich unschuldig unbewusst; ungefährlich prunkte sie neben ihrem Idol daher und siegte noch nach seinem Fall' in den jüngst von ihm misshandelten Residenzen. Zwar den Lärm der spontinischen Trompeten und Klapperbleche — und er war dem Napoleoniden doch so natürlich und nothwendig — fanden stillgewöhnte Deutsche lästig. Aber gerade der Lärm, sonst nichts, hat sich vererbt, und Zeit auf Zeit sich verzehnfacht.

Die zweite Gestalt ist Karl Maria Weber. Die Körnerschen Kampflieder machten ihn in den Befreiungskriegen zum Sänger des Volks. Das Volksleben aber hatte sich in den Jahren der Unterdrückung von der beschämenden Gegenwart ab in die »romantische« Zeit volks- und heldenthümlichen Lebens, in den mittelalterlichen Sagenkreis zurückgeflüchtet. Da trat Weber mit seinem Freischützen in diesen Kreis, wo noch eben das deutsche Volk durch seine jüngsten Dichter einheimisch geworden. Seine Musik gab dem Jäger, dem scheelsehnden Bauern, dem dörflichen Humor, der ländlichen Einfalt und Tanzlust und jener »romantischen« Schwärmerei fouquéscher Jungfräulichkeit

und Minne volksthümlichen Ausdruck, toste und ängstete gespenstisch mit der wilden Jagd vorüber; sie war der höchste Gipfel, zu dem damals die dramatische Musik Deutschlands sich erheben konnte. Eurianthe folgte. Nirgend hat Weber sich so reich bewiesen, nirgend er oder einer seiner Vorgänger und Zeitgenossen so geistvoll und glücklich den Lokalton von Zeit Ort und Situation — Alles wichtige dramatische Momente — getroffen. Allein jener Zug nach dem Mittelalter war bereits verwischt; sein Geistergeflüster, seine Minne die Vergötterung und Herabwürdigung des Weibes eng aneinanderbindet, sein ganzer Ideen- und Gestaltenkreis ist uns fremd, seiner »Götter alt Gemeng' ist längst vorbei.« Weber und seine Dichterin hatten nicht verstanden, das Ewig-Lebendige jener Zeit heraufzuführen; Eurianthe blieb sieglos. Sieglos neben dem unermesslichen Erfolg ihres Vorgängers auf der Bühne, ruhmwürdig im Entwickelungsgange der Kunst durch jenes energische Vordringen auf Lokalwahrheit.

Spontini's und Webers dramatische Strebungen waren die Ausgeburt thatkräftiger Zeitmomente, nicht denkbar ohne diese Momente, nicht weiter reichend als deren wahrer Gehalt. Wie kein Mensch geben kann was er nicht hat, so auch keine Zeit. Die Kunst ist stets und überall das geheime Bekenntniss und unsterbliche Denkmal ihrer Zeit.

Dieselbe Periode, die gesinnung- und gehaltlose Restaurationzeit, brachte den Franzosen ihren Auber, der sich zuerst an Boieldieu hielt, dann von Rossini Glanz und Reize lieh, später von dem dramatischen Zug seiner Nation und Scribe's Bühnengewandtheit zu scenischen Wirkungen emporbegünstigt wurde. Dem Kundigen sind es Farcen neben der »Komödie der funfzehn Jahre«, die Frankreich damals mit den Bourbonen spielte und später fortsetzte. Der Ernst der dramatischen Muse konnte dieser Zeit nicht zusagen.

Sie hat durch Meierbeer ihre höchste Genugthuung empfangen, der aus deutscher Schule sich erst der rossinischen Richtung anschloss als diese galt, dann sich der Scribe-Auberschen Scenen-Effekte bemächtigte, endlich jene von Weber gefundne Situations- und Lokalmalerei, sogar deutschen Volkston sich aneignete. Dies alles beherrscht, verwendet er mit einer Virtuosität und einem Raffinement ohne Gleichen. Sein bewundernswürdiger Scharfblick erräth ebensowohl den Ton tiefgährender Leidenschaft wie die launige Weise jener wunderlichen Helden, die im groben Kommisrock, ohne sonderlichen Dank und Entgeld, zum Theil Fremdlinge, die Schlachten des alten Fritz gegen das vereinte Festland siegreich schlugen. Für den Fanatismus der geweihten Mordpriester in der Bartholomäusnacht findet er eben so sicher die spezifische Grundfarbe wie für den Zelotismus der Wiedertäufer und die alterthümliche — man möchte sagen den Moder vergangner Zeiten duftende Psalmodie frommer Wallfahrerinnen; sogar die Saite unschuldvoller Zärtlichkeit hat er glücklich belauscht. Vielleicht hätt' es gar nicht der Gunst äusserer Verhältnisse bedurft, die ihm das ausgesuchteste Personal, verlockendste Ausstattung, den Dienst der dienstfertigen Presse sicherten, um sieghaft an die Spitze der Opernwelt, wie sie jetzt ist und jetzt sein kann, zu treten. Es fiel schon ein Andres Letztes für ihn entscheidend in die Wagschale: er war und ist der Mann dieser seiner Zeit.

Denn bei all seinen bewundernswürdigen Eigenschaften und Geschicklichkeiten hat ihm Eins gefehlt: Ehrlichkeit — Ehrlichkeit des Künstlers. Diese besteht darin, dass man irgend Etwas ausser sich selber ernstlich und treulich will, dass der schaffende Künstler seinen Gegenstand, wie er ihn schaut und fühlt, hinstellen will — oder vielmehr hinzustellen sich durch die Macht der schöpferischen Liebe

gedrungen fühlt, und dieser Macht sich ohne Vorbehalt ohne Rücksicht und Seitenblick hingiebt. Nur dieser Lieb' und Aufrichtigkeit kann das wahre Kunstwerk entspringen, nur das wahre Kunstwerk übt, gleichviel welches sein Inhalt und seine Richtung sei, sittlich-geistige Macht, ist Denkmal und zugleich Rüstzeug des Fortschritts, der der Menschheit innerlich verheissen und geboten ist. Diese Ehrlichkeit hat Meierbeer, zu seinem Glück' in solcher Zeit, niemals geübt. Nirgend ist es ihm um seinen Gegenstand zu thun, liebt und bildet er ihn um seiner selbst willen; sondern er traut ihm nicht, anvertraut sich ihm nicht in hingebender Treue, er umbollwerkt ihn mit allen ersinnlichen Aussenwerken, braucht ihn und Alles was er bringt nur zum eignen Profit, um — Effekt zu machen. Dieses Machen in Effekten ist Karakterzug für den Künstler geworden, Niemand hat es so gründlich verstanden und mit so reichen Mitteln betrieben, es durchzieht und bedingt diese Werke von ihrem Ursprung bis zum letzten Zug ihrer Ausführung. Wievielerlei hat in diesen Hugenotten, in diesem Propheten zusammengeschleppt werden müssen, drängt nach einander her, drückt sich nebeneinander auf der überfüllten Bühne, was alles nicht zur Aufgabe, nicht zum eigentlichen Inhalt gehört, nicht die Handlung fördert, nicht die Karaktere zeigt und entwickelt! Was nur aus der ganzen Breite der Zeit, aus all dem Trödelkram des Lebens, zu effektuiren schien, musste herbei: Sonnenaufgang Schlittschuhlaufen Hirtenschalmei Feuerpinken Tänze Hochamt Explosionen Zigeuner Prozessionen Studenten Vesperläuten Louvre-Erleuchtung Umritt der Königin — wer kann in der Kürze zählen, was in vier oder fünf langen Stunden ausgekramt wird? Was nur Musik vermag, — im ersten Momente vielleicht der treffendste Karakterzug alter derber Zeit, im zweiten Lärm ohne Grund und Maass, im dritten ein Solfeggio auf dem grossen und kleinen Nonenakkord' auf und

abschwankend, das übernächtige Schmachten moderner Sentimentalität, dieser Sehnsucht nach Sehnsucht, im vierten Koloratur, im fünften irgend eine Mésalliance von Pikkol und Kontrabass: kein Bandhändler kramt mehr Façons auf den breiten Ladentisch aus, Allen wird Alles geboten. Schade dass Eins das Andre drückt und erstickt und Alles das Eine, das Kunstwerk. Zerstreut und ermüdet schleicht man aus der kostbaren Trödelbude nach Haus.

Aber wie trefflich hat dieser Mann die Zeit studirt auf der Hochschule von Europa! Hat denn diese Zeit Karakterkraft und Thatendrang? Hat sie denn ein tief innerlichfest Wollen? Trägt denn diese »Gesellschaft«, die Salon und Theater bezahlt und beherrscht, irgend eine Macht des Hasses oder der Liebe im Busen, kennt sie neben den reinpersönlichen Interessen ein dringender und aufrichtiger Bedürfniss als Zerstreuung zwischen der ermüdenden Hatz materieller und ehrsüchtiger Bestrebsamkeiten? Meierbeer wird künftigen Geschichtschreibern ein Karakterzug der Gegenwart sein; denn »wer seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeit.« Schade, dass so herrliche Begabung so verschleudert werden musste!

Dies ist die Oper der Gegenwart. Sie ist der Zeit eigen und Bedürfniss; alle Bühnen erfüllt sie, aller Bühnen Mark zehrt sie in sich, alle nöthigt sie zum ungemessensten Aufwand', und um den auszuhalten wendet sie sich neben den fürstlichen Zuschüssen an die Gelüste der Menge, jagt und hetzt sie die Lieferanten nach immer neuen Reiz- und Lockmitteln, gräbt Vergessenheiten wieder hervor, lässt durch ihre Flotows schwäbisch-herzige Lieder mit verschimmeltem und wieder aufgesottnem Fioravantiflitter garniren, ergiesst endloses Gestrudel und Gewirr in die Ohren und wirbelt alle Zeiten und Nationen und Arten durcheinander umher, das Seichteste mit dem Tiefsten, Wahrheit und Lüge, Dichtung und Gemeinheit. Schwer wo nicht

unmöglich ist es dem Komponisten, sich den Ansprüchen, die dem Opernpublikum angewöhnt worden sind, wenn er auch Edleres im Sinn trüge, zu entziehn. Die Gewaltmittel des Orchesters, die Chormassen, die Uebertriebenheit der Diktion, der Pomp der Ausstattung, die krankhafte Sucht nach äusserlich Neuem: das sind, wie einmal die Sachen stehn, Bedingungen des Erfolgs geworden — und der Erfolg ist, auf der Bühne mehr wie irgendwo, Bedingung des Wirkens, der Nicht-Erfolg, verdient oder unverdient, leicht für das Leben entscheidend.

Daher war es begreiflich, dass Musiker sich zu einer Richtung bereit finden liessen, die keuschere Verwendung ihrer Kunst zu versprechen schien. In Berlin war es, wo bekanntlich zuerst die Zurückführung griechischer Tragödien mit Unterstützung der Musik versucht wurde, Antigone war der erste Versuch und Mendelssohn der Komponist. Es ist eben so bekannt, dass dieses Werk in und ausser Deutschland grosses Aufsehn gemacht, ja mehrfach mit Bewunderung als Schritt in eine höhere Zukunft begrüsst worden ist. Wenn einmal unsre Musik sich auf die alte Tragödie einlassen sollte, so konnte es im Wesentlichen nicht besser geschehn, als von Mendelssohn, dem die Stille und Zurückhaltung sophokleïscher Dichtung von dem Sturm der Leidenschaft und dem schlagkräftigern Einherschritt äschyleïscher Dramatik noch besonders zusagen musste. Denn ihm selber war die eigentliche Macht und Höhe des Drama's nicht gegeben, ja seinem feinzurückhaltenden mehr anempfindenden als ursprünglich schöpferischen Wesen im Grunde widersprechend; das beweisen schon die dramatischen Aufgaben, die er sich gesetzt: die Lorelei die er mit Geibel, der Sturm den er einst mit Immermann schreiben wollte, Sommernachttraum und Hochzeit des Gamacho.

Allein von all' und jeder Persönlichkeit abgesehn war die Restauration der griechischen Tragödie, namentlich der

Antigone — was auch die Philologen in ihrer Amtsfreude, was auch die »gebildete Gesellschaft« in ihrer nach Neuem und Klassischem, gleichsam Geist-Edelmännischem ausschauenden Blasirtheit daran gerühmt — ein zeit- und lebensfremdes Unternehmen. Wir können (und wer möchte sich's versagen?) die Alten für uns lesen und unsre Phantasie kann sich in ihr Dasein und seine leitenden Gedanken und Grundsätze mehr oder weniger lebhaft hineinträumen; soweit das nicht gelingt, kann dann noch Verstand und Kenntniss über das unserm Wesen Fremde und Befremdende hinwegheben und den Genuss des zugänglich Gebliebnen gewähren. Eben so lassen wir uns dem stillen Buche des Dichters gegenüber die reizenden Spiele der Elfen »die sich geduckt in Eichelnäpfe stecken« wohlgefallen; die träumerische Phantasie lässt sich »schneller als die Monde kreisen« in ihre Tänze ziehn, wenngleich sie für uns nicht einmal die Realität des lebendigen Volksmährchens haben. Ein Andres ist es aber, wenn die Bühne dies längstentleerte Leben in greifbarderbe Wirklichkeit zurückzuführen unternimmt. Nicht mehr überredet uns dann Phantasie als gutwillige Vermittlerin; das leibliche Auge schaut Leibliches, und der Verstand fodert und schaut unabweislich Wirklichkeit wo sie ja leiblich vorhanden ist, gestattet nur Theilnahme soweit wir in jener Wirklichkeit die unsre, unsers Lebens eignen Gehalt erkennen. Hier vermögen wir schon dem alten Dichter nicht zu folgen. Die Macht von Sittlichkeit und Gesetz besteht ewig, aber die Formen derselben in Antigone sind uns lebensfremd. Dass die Bestattung eines keineswegs unberechtigten Königssohns bei Todesstrafe verboten und dies als Gesetz anerkannt wird, dass zugleich Bestattung die Bedingung letzten Heils für die Seele des Erschlagnen ist, und die Schwester durch die Macht der Blutspflicht und Sitte zur Uebertretung des Gesetzes und in den Tod getrieben wird: das alles sind

uns so fremde Vorstellungen, dass wir nur mit dem Verstande nicht mit dem ungläubigen Gemüthe theilnehmen können. Wie soll da Musik, wahre Musik des ganz und in seiner innersten Tiefe bewegten Gemüths erweckt werden? Und wie soll sie in der fast durchaus dem äusserlichen Anschaun und der Reflexion hingegebnen Diktion des Griechen festwurzeln und erblühn? Sie musste die Fülle ihres Inhalts, die Macht und Natur ihres eignen Daseins, wie sie es seit Jahrhunderten für das unsre und aus ihm entfaltet hat, verleugnen, musste sich dem Deklamatorischen hingeben, hätte strenggenommen rein-rezitativisch werden müssen (wie die griechische Musik der Hauptsache nach gewesen ist) würde jedoch damit für uns unleidlich geworden sein. Mendelssohn vermied mit feinem Sinn sowohl diesen Irrweg als den andern, der in der vollen Verwendung unsrer Musik bestanden und den Dichter vollends zerrissen und übertäubt haben würde. Seine Klugheit und Umsicht hielt ihm hier Glucks Styl als maassgebend vor; dies darf mit Grund behauptet werden, wenn man erwägt, wie weit Antigone von seiner sonstigen Schreibart ab- und wie nahe sie der von Gluck steht. Dass die Tiefe Glucks und seine Wahrhaftigkeit nicht erreicht werden konnte, lag aber keineswegs blos in der mindern Begabung des Nachfolgers gegen das Urbild, sondern vor Allem in der Aufgabe. Gluck wählte Gedichte, die fast durchaus auf musikalischem Boden stehn und für musikalische Behandlung bis in das Einzelne hinein geeignet, ja günstig sind; genau das Gegentheil ist von der alten Tragödie zu sagen. Sogar der Zusammenhang der Worte, dieses erste Gesetz für Deklamation, musste gelegentlich geopfert werden, da der unumgehbare Rhythmus des Griechen keineswegs überall die Abschlüsse des Wortsinns beachtet, die Musik aber sich nach den rhythmischen Abschlüssen bequemen und abrunden musste. Was unter solchen Umständen zu erreichen war: Deklamation

und noch zutreffender: Skansion, möglichst zur Melodie ausgebildet, die der Stimmung der Scene, wo es angeht dem treffenden Ausdruck des Moments möglichst genugthut — das hat Mendelssohn mit Einsicht Takt und grossem Talent erreicht. Allein dem alten Dichter hat er sowenig gerecht werden können, als es unsre Musik überhaupt kann, und diese unsre Kunst hat er herabgewürdigt, da er sie zu Leistungen verwandte, bei denen sie ihr Wesen nicht blos beschränken sondern in Unwahrhaftigkeit sich verstricken musste. Welches Recht haben wir Deutsche, dem üppigen Rossini oder sonst einem leichtblütigen Sänger Unwahrheit und Untreue gegen den Dichter (wie wir stets so bereitwillig und mit Fug gethan) vorzurücken, wenn wir Gleiches gegen einen Sophokles verüben oder gestatten, weil uns lüstet auch ihn zur Ausfüllung leerer Stunden und Herzen auf unsre abgetretne Bretter, in unsre griechenfremde kymmerische Dämmerung zu ziehn? Wieviel kräftiger und ehrlicher war jener erste Versuch zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, die alte Tragödie in Nachbildungen zu erneuen. Die Absicht selber konnte (S. 31) nicht in Erfüllung gehn; aber sie trat aus dem künstlerischen Bedürfnisse jener Zeit und der frischen Liebe zu den Alten naiv und unschuldig, ohne Antastung jener Unnahbaren, hervor. Konnte das eigentliche Ziel nicht erreicht werden, so führte der Versuch doch zur Schöpfung der Oper, zu Glucks hochsinnigen Gebilden, ward Grundlage für alles was auf diesem Gebiete noch Wahrhaftes und Lebenvolles hervortreten kann. Man darf darauf das seltsame und doch treffende Wort des Dichters:

Auch dieses Wort hat nicht gelogen:
Wen Gott betrügt, der ist wohl betrogen.

anwenden; einem in reinem Sinn dem Wahrhaftigen zugewandten Streben wird, wenn es selbst in seinem Ziel irrte, irgendwo anders würdigender Erfolg.

Das dritte weite Gebiet ist die reine Instrumentalmusik, der sich die Gesangmusik für Konzert und Haus anschliessen mag.

Was wir von Seb. Bach und seiner Zeit her, von Haydn bis Beethoven für Orchester und Solosatz, Orgel und Klavier besitzen, bedarf ausser früher Angedeutetem keiner tieferdringenden Besprechung, so wenig wie die Gesangmusik ausserhalb der Kirchen- und Opernkomposition. Diese Gesangmusik, zum grössten Theil Liedsatz, ist meistens Wiederhall der flüchtigern lyrischen Momente, die das Natürliche ewig sich neu Wiedergebährende zum zierlichen Ausdruck im Munde des Dichters und Sängers bringen. Jedes anregsame Gemüth trägt diesen allgemeinen Stoff, dieses Liebesehnen, diese Waldlust und Lenzfreude, und was sonst sich in allen Herzen meldet, schon reif mit sich herum, versteht Wort und Weise schon beim flüchtigsten Anklang, wär' es selbst kein lauterer und bestimmt treffender. Daher ist man so leicht mit unsern Lyrikern einverstanden und befriedigt; kaum denkt man noch daran, dass auch hier im kleinsten Raume bei der einfachsten Aufgabe das Tiefste zu fodern und zu leisten ist, dass auch hier wahrhaftester Ausdruck erreichbar und allein wahre Dichtung ist, alles Andre Spiel und Anspielung auf jenes Ideal, das einzig den Menschen erhebt. Unter Tausenden unsrer Lenzbesinger und Blumenbeschauer war es nur Goethe beschieden, »wie herrlich leuchtet uns die Natur« und das »herzige« Veilchen »in sich gebückt und unbekannt« zu singen, und schon mit dem Klang' und Tanz der Silben in diesen tiefen Unschuldfrieden uns hineinzuwiegen, uns einzuführen in dies ewig offne von keinem neidischen Engel mit dem Flammenschwerdt, als dem der eignen Hoffart versperrte Paradies auf Erden. Wie Viele blicken nur flüchtig von aussen dahin! und stammeln dann, halb Wahrheit halb Entstellung, von dem Vernommnen und Geschau-

ten trügliche Botschaft! Wie wenige der aussen Lauschenden ahnen, was hier zu vernehmen, welche Tiefen hier zu erschliessen gewesen wären!

Erheben wir uns zu der ersten der Aufgaben, die oben angedeutet wurden: es ist die Symphonie. Was unsre Meister hier geschaffen, ist überall zur Wirkung gekommen, hat in Schumann Schubert Mendelssohn Gade und vielen Aeltern und Jüngern den erfreulichsten Nachwuchs hervorgerufen. Das Gleiche ist von der Quartett- und Klaviermusik bekannt; für letztere treten die Namen Chopin und Liszt zu den schon genannten.

Unter den Symphonisten, die Beethoven nachgefolgt sind, muss vor Allem Hektor Berlioz genannt werden. Was hier zunächst unsre Aufmerksamkeit an sich zieht (während die geistige Richtung seiner symphonischen Werke — merkwürdig für ihn und den Standpunkt der Kunst unsrer Zeit — späterer Erwägung vorbehalten bleibt) das ist die Bildung seines Orchesters. Man muss in seinem durch lückenlose technische Einsicht und dichterische Erkenntniss vieles Einzelnen ausgezeichneten *Cours d'instrumentation* und andern Mittheilungen lesen, wie er sein Orchester aufzuerbauen denkt. Diese Heerschaar von Instrumenten, diese Chöre von grossen und kleinen Flöten und Blasinstrumenten aller Art, diese vielfach gegliederten Streichinstrumente, diese Harfen und Piano's, diese Massen von Blech und Pauken und Schallwerkzeugen: das kann breitesten Vollschall, kann Reihen neuer Mischklänge, neue Farbentöne niegehörte Effekte gewähren — und in der That hat Berlioz deren auf das Reichste gefunden und in seinen Kompositionen oft auf das Sinnvollste verwendet; aber das geistige Leben des Orchesters, jene Poesie und Dramatik, die auf Individualisirung der Stimmen, auf karakteristischer Unterscheidung und sicherer Durchführung dieser Karaktere beruht, muss in solchen Massen beengt ja erstickt werden.

Dieser Punkt ist an sich für die Musik der Gegenwart wichtiger als die Schöpfungen des geistvollen Franzosen selber, wie hoch man auch ihren Werth anschlagen mag. Denn die neue Orchestergestaltung ist überallhin gedrungen, namentlich in die Oper, und hat überall ihren Einfluss geäussert, einen Einfluss bedenklichster Art. Sie hat sich allmählig und ohne vorbedachten Plan gemacht; Berlioz ist nicht Anstifter, wohl aber Vollender, die Intelligenz dieser Bewegung zu nennen, der sich am bedeutsamsten und — giebt man einmal das Prinzip zu — am geistvollsten Meierbeer und Wagner angeschlossen haben.

Das Erste was an der neuen Orchestration bemerklich wird, ist grosse Vermehrung der Instrument-Arten besonders des Bläserchors, dadurch bedingt verstärkte Besetzung der Streichinstrumente; mithin dem Gesang (in Oper und Kantate) gegenüber eine Schallmasse, die bald zu übertriebner Accentuation der in die Höhe getriebnen Stimmen nöthigt, bald erdrückend auf die Stimmen wirkt und selbst den Chor zu gewaltsamen Ausbrüchen hindrängt, den Komponisten aber zu ungünstiger Instrumentenwahl bewegt, wenn ein Solo durchdringen soll. So hat Meierbeer in einem Trauer- oder Liebesgesang aus G moll (in glaube in *Robert le diable*) die Trompete zu empfindsamer Kantilene gebraucht; Gleiches wär' Auber und Andern nachzuweisen.

Das Zweite ist die Entmannung der Trompete und des Waldhorns (sogar an der Posaune hat man sich vergriffen) durch Einführung der Ventile. Sobald man aufgiebt der Wahrheit nachzutrachten, kann auch das Karakteristische nicht mehr erkannt und ertragen werden; denn Karakter ist das in sich abgeschlossne sich selber getreue Wesen, das auch durch nichts Anders wirken und gelten mag als was es selber ist. Karaktere nun vom festesten Gepräge sind in der Reihe der Tonpersonifikationen die heldenthümliche Trompete, das schwärmerische Waldhorn in ihrer Natur-

weise. Selbst die Lückenhaftigkeit und Beschränktheit ihres Tonsystems (man lese meine Kompositionslehre) ist ihrem Wesen und Karakter eigen; Achill mit der List und Ueberredsamkeit des Odysseus wäre nicht mehr Achill, der treue Senn' kann nicht die Vielseitigkeit des abgeschliffnen engbrüstigen Städters haben; eben so wenig kann die Trompete das Tongewühl der Klarinette, das Waldhorn die schmiegsame Dienstfertigkeit des Fagotts brauchen. Der Karakter jener Instrumente, ihre Tonbeschränktheit selber haben noch stets den erkennenden Komponisten zu karakteristischen Zügen gefördert, oft genug seine Treue mit den geistreichsten Wendungen gelohnt. Schon dadurch, dass man diese Naturwesen aus dem ihnen zugehörigen Tongebiete hinauszog, aus ihrer naïven Eigenthümlichkeit weg zu Allerweltskreaturen umschuf, verstrickte man sich in Halbheit und Falschheit. Die Ventilisirung hat nun richtig den Tonbesitz erweitert; aber die neuen Töne sind zum Theil unrein, der karakteristische farbreine Klang ist durchweg getrübt und verunreinigt, die Schallkraft durchweg gebrochen.

Das Dritte ist die Einführung des sogenannten weichen Blechchors — der Kornette Saxhörner Tuben, wie man benennen und wählen mag — in das Orchester.

Keineswegs soll hier neuerfundnen oder wieder hervorgeholten alten Instrumenten der Krieg erklärt werden; das würde mir, der ich wenigstens eins (das chromatische Tenorhorn, im Mose) unentbehrlich gefunden, in keiner Weise anstehn. Haben unsre Meister bis Beethoven ohne sie Grosses geschaffen, so folgt daraus nicht, dass wir Mittel verschmähen sollen, die sie nicht brauchen konnten, weil sie sie nicht kannten, — sowenig wie jene bei den noch beschränktern Mitteln Bachs und Händels stehn geblieben sind. Einzelne der neuen Instrumente haben bereits wahrhaft künstlerische Verwendung gefunden (so die Bassklа-

rinette in Wagners Lohengrin, die schlechthin durch kein ander Mittel zu ersetzen wäre) andern kann gleiche Bedeutung, wer weiss wie bald und wo? noch zu Theil werden; selbst die chorweise Verwendung kann irgendwo nothwendig werden. Jedes Mittel kann möglicherweise für irgend einen künstlerischen Moment geeignet, unentbehrlich sein — und dann ist es das rechte. Demungeachtet muss der Gebrauch jenes neuen Blechchors, wie er jetzt stattfindet, bedenklich, ja im Allgemeinen verderblich erscheinen.

Denn er, im Verein mit der Ventilisirung der Trompeten und Hörner, löscht die Karakterzüge der Orchestergestalt bis zur Unkenntlichkeit aus. Und das fällt schwerer in die Wagschale, als Begünstigung einzelner Momente.

Streichquartett und Bläserchor, im letztern Blech (Hörner Posaunen Trompeten mit den Pauken) und der Chor der Röhre (Holzblas-Instrumente) das waren im alten Orchester entschiedne Gegensätze. Glanz Macht Kriegsruf hehre Feier lag in den Trompeten und Posaunen, jeder Chor und jedes Instrument hatte wohlunterscheidbaren Karakter. Sollte der Gegensatz gemildert, aufgehoben werden: so traten schon von selber die Waldhörner zwischen den strengen Blechchor und die Röhre, so fand der Scharfblick des Tondichters in der Verdeckung der heftigen Stimmen durch milde, in der Umhüllung durch Nebenstimmen, in hundert Wendungen stets neue und zwar geistige Mittel, die auf seinen und des Hörers Geist erweckender wirkten als blos materielle Zuthat vermag.

Nun tritt der Chor der Kornette und Tuben hinein. Schon dem Auge deuten ihre konisch-ausgeweiteten sprachrohrähnlichen intestinisch-gewundnen durch die Schwere gegossner Ventile unterbrochnen und in der Mitschwingung gehemmten Körper auf einen gehemmten und dann gradausbrechenden, dumpfen und doch gewaltsamen Klang,

wie gleichfalls die Gestalt schon der Trompeten Posaunen und Hörner ihren Klangkarakter andeutet. Dieser Chor schwächt vor Allem durch die Zwitterhaftigkeit seines Klangwesens den Gegensatz von Blech und Rohr. Die Kornette die nicht Horn und nicht Klarinette sind und doch beiden ähneln (als wollte der Maler Blau Grün Gelb aneinanderbringen und ineinander vertreiben) die grössern Tuben, halb Posaunen- halb Hornnatur und keine ganz, — daneben die Klemmung und Trübung der Trompeten und Hörner: das Alles verhüllt und erstickt die Schärfe der Karaktere, lässt die bedeutsamen Verschiedenheiten des Orchesters in eine Masse zusammenfliessen (die bisweilen an Goethe's »Getretner Quark wird breit nicht stark« erinnert) und steigert blos die Schallfülle, nicht einmal die Schallstärke. Das gezogne Schwerdt ist mächtig; in der Scheide ist es zwar dicker und schwerer, hat aber die sieghafte Gewalt seiner Schärfe verloren.

Ist aber einmal der Zuwachs der Masse vorhanden, so ändert er alle Verhältnisse. Wir Künstler »hängen ab von Kreaturen die wir machten.« Sind einmal Stimmen aufgestellt, so drängen sie sich zur Theilnahme; sind sie erst einmal laut geworden, so hängt sich ihr Schallgewicht an jeden Schritt, die Massen und ihr An- und Abschwellen (aus wenig Instrumenten zu mehrern und allen, und umgekehrt) werden breiter; die feinere Durchführung der bewegliche Dialog der Instrumente wird zurückgedrängt, das Geistige weicht dem Massigen, das Orchester giebt seine durch und durch beseelte Dramatik, dieses köstlichste Erbtheil Haydns und Beethovens, auf, um als stimmvolle mächtig erhabne Leier (Orgel, wenn das besser klingt) auszuschallen. Selbst die Wahl der Prinzipalstimmen muss darauf Rücksicht nehmen, sich auf die schallvollern wenngleich oft unpassendern Instrumente lenken, oder in jenen barocken meierbeerschen Wechsel von einem oder zwei Solo-

Instrumenten (wär's sogar Pikkolflöte und Kontrabass) mit dem breitmäuligsten Massentutti gerathen. Die Verweisung bedeutsamer Instrumente geht damit Hand in Hand. So ist das karakteristische Bassethorn durch die flachere und ärmere Altklarinette verdrängt, so hat das allerdings nicht schallstarke, dafür aber oft tiefbedeutsame Kontrafagott der stierstimmigen Basstuba weichen müssen.

Will man diese Folgen der neuen Orchesterbildung an einem einfachern Körper beobachten, so betrachte man die Organisation der Militairmusik, soweit sie aus der preussischen österreichischen und russischen Armee bekannt ist. Von der Geschicklichkeit der Militairmusiker und ihrer Dirigenten, die gegen frühere Zeit hoch gesteigert erscheint, ist dabei nicht die Rede. Was kann und muss nun aus künstlerischem Gesichtspunkte von der Militairmusik im Allgemeinen gefodert werden? Zunächst (so scheint mir) kriegerischer Sinn, dann Karakterausdruck für die Waffe, der jedes Musikkorps angehört. Sollte nun die letztere Foderung aus den Mitteln des alten Orchesters erfüllt werden, so würden sich für die geharnischten Schaaren der schweren Reiterei Trompeten (hohe und tiefe) Posaunen und Pauken ergeben, für leichte Reiterei Trompeten (mehr hohe, tiefe nur als Bass) für die Jäger Hörner (vielleicht auch jene urwäldlichen Signalhörner, die 1813 den Franzosen so wild entgegenheulten, vielleicht auch die kleinen mehr trompetenartigen der französischen und belgischen Voltigeurs) für die vielseitige weitgestreckte Infanterie neben den Trommeln die volle Janitscharenmusik mit den jauchzenden Klarinetten an der Spitze, allerdings auch von Blech unterstützt und höher gefärbt. Die Kavalleriemusik würde weit einfacher, ja tonärmer auftreten; aber ihr Eigenthum wären jene Naturtöne und Naturharmonien, in denen ewig, nach dem Beispiel aller Natursänger und aller Meister, das Einfache Naturfrische Gerade Heldenhafte seinen wahrsten

Ausdruck findet; aber jene Tonarmuth selber würde den Komponisten zur Schlagkraft des Rhythmus, zum eigensten Ausdruck von Willen und Muth, von stürmischem Andrang und festem Bestehn treiben, wofern irgend ein erregbarer Sinn in ihm lebte.

Ich trete zurück aus dem halbfremden Gebiete. Forsche jeder dem es naheliegt selber, wieviel von jenen Foderungen erfüllt wird oder aufgegeben ist, seit die Schaar der Ventilinstrumente sich an die Spitze aller Waffengattungen gestellt und den geharnischten Blechchor für jede Opernarie und all' das chromatische Geseufze süsser Sentimentalität heruntergeschmeidigt hat. Im langen Frieden rostet das blankste Schwerdt; die Ventile, brutal und zahm, sind die richtige Stimme für unsre Kriegführung.

Und nun wende man sich von den Höhenpunkten der schöpferischen Kunst und ihrer Erkenntniss zum Wirken derselben aussen im Leben! Denn gewiss fasst man die Kunst nur einseitig, wenn man sie blos in den Künstlern und ihren Werken beobachtet, wenn man ihr nicht in das Leben der gesammten Menschheit (oder seiner Nation wenigstens) folgt, von dem sie nur ein Theil ist. Die Kunst ist nicht Eigenthum des Künstlers sondern der Menschheit; der Künstler gehört ihr näher zu, aber alle Menschen haben Antheil an ihr, wie sie an ihnen.

Alles nun, was von Alt und Neu geschaffen und nachgebildet worden, ergiesst sich gleich einem hundertquelligen und hundertarmigen Strom' in das Leben des Volks. Neben Musikfest und Singakademien stellen sich zur Aufnahme und Beförderung bereit alle Arten kleinerer Singvereine für Uebung und Unterhaltung (in Berlin ist sogar auf der Stadtvoigtei für die jugendlichen Strafgefangnen von 18 bis 22 Jahren Gesangübung eingerichtet) namentlich jene zahllosen Männerchöre und Männerquartette, die bei-

läufig unsern Tenorstimmen so verderblich werden. Den freiwilligen Vereinen sind die Gesangklassen auf allen Schulen, die Universitäts-Institute, die besoldeten Kirchen- und Theaterchöre zuzurechnen. Neben die Aufführungen im Kunstsaale drängen sich Gartenkonzerte, Harmonievereine nebst den vereinzelten Musikmachern, die Symphonien Ouvertüren Tänze Märsche, eingerichtete Opernsätze (gleichviel ob sie ohne Wort und Gesang verständlich und wirksam sein können) bunt durcheinander mischen und, um den Mischmasch gleichsam zu idealisiren, ihm unter allerlei Prunktiteln jene Quodlibets als Krone auf das Haupt drücken, in denen vier- oder achttaktige Fetzen aus hundert Musikstücken in sinnverwirrender Buntheit aneinander geflickt sind; je zusammenhangloser und widersprechender, desto willkommner.

Dazu nun die Hausmusik. Kaum darf man noch fragen: wer ist musikalisch? sondern: wer ist es nicht? In den sogenannten höhern oder gebildetern Kreisen galt Musik längst als unerlässlicher Theil der Bildung; jede Familie fodert ihn, wo möglich für alle Angehörigen, ohne sonderliche Rücksicht auf Talent und Lust; in gar vielen beschränkt sich, wenigstens für die weibliche Jugend, die ganze freiere Bildung, sogar die gesellige Unterhaltung nur auf Musik, neben der etwa noch ein Paar neuere Sprachen und eine höchst ängstlich und prüde gesichtete und beschränkte Lektüre Raum findet. Man nimmt nämlich an, dass »*Robert Robert!*« und die andern Herrlichkeiten der lyrischen Bühne der Sittlichkeit und Sittsamkeit weniger Gefahr drohn als Goethe und Byron, denen man jedenfalls Halm der Wildniss und Geibel vorzieht. Was im Kreise der günstiger gestellten »Gesellschaft« so begonnen, dem eifert, schon vom Beispiel von Unkunde von falschem Ehrgeiz bezwungen, unerschrocken und unberechnend die Menge nach; bis in die Kreise des Kleinhandels und Gewerks hinein wird der endlos

drängenden Arbeitsnoth Zeit, dem knappen Erwerbe Geld abgelistet und abgerungen, um wenigstens für die Töchter Klavier Noten Lehrer Musikbildung zu erbeuten, vor allem in der Hoffnung damit zu den »Gebildeten« zu zählen. Was allerwärts erübt und erlernt ist, ergiesst sich in Ueberfülle über den häuslichen Kreis, will sich in der Gesellschaft, in der Halböffentlichkeit der Singvereine geltend machen, nährt sich (wie Orchideen, die ihre Wurzeln in der Luft haben) an all' den Konzerten und Opern, ohne die jetzt das kleinste Mädchen nicht zu athmen, kein Gastwirth zu bestehn vermeint. Es ist ein Kreislauf ohne Anfang und Ende: man lernt Musik weil überall Musik gemacht wird, und man macht überall Musik weil man es überall gelernt hat — und oft nichts weiter.

In der That ist es endlich wohl gerathen, über den Staatshaushalt unsrer Kunst wenigstens einen Ueberschlag zu versuchen, um zu erfahren, was er an Zeit und Geld fodert und was er dafür gewährt. Man muss einmal die jetzt erfoderlichen Lehrstunden — wöchentlich zwei oder drei durch vier bis sechs Jahre für jeden Lernenden in jedem Zweige besonders; die Uebungszeit — täglich zwei bis vier Stunden; die zur Aufmunterung Bildung Belohnung Vergnügung den Konzerten Opern Gesellschaften gewidmete Zeit berechnen, muss beobachten, wie diese Lehr- und Uebungstunden sich zwischen die unerlässlichen Schul- und Arbeitstunden einpressen, wie dieses Aufeinanderdrängen nicht einmal Musse für innigere Auffassung der Kunst selber, geschweige für harmonische Entwicklung des ganzen Menschen gewährt. Die Geldrechnung mag Jeder selbst anlegen. Nur darauf muss noch hingedeutet werden, dass kein Lehrer so theuer bezahlt wird als der Musiklehrer, kein Unterricht so kostspielig ist als Musikunterricht.

Dies hat zunächst wieder die Folge gehabt, dass der Musikunterricht gleich jedem einträglichen Gewerbe ein Heer von Betreibenden herangezogen, die neue Schaaren von Liebhabern zu werben und auszusenden beflissen sind. Wer keinen sonstigen bestimmten Beruf und Erwerb für seinen Sohn, wer seinen Töchtern keine Mitgift und Verheirathung zu schaffen weiss und sie »zu gut« für Handarbeit achtet, der lässt sie zu Musiklehrern ausbilden. Allein wo nicht reine absichtlose Liebe zur Kunst, wo nicht Beruf für sie und das Lehramt sondern Bedürfniss und Erwerblust den Antrieb gegeben haben: da kann im besten Falle nur äusserliche — nämlich nicht der Sache sondern der übernommnen Pflicht geltende Emsigkeit und Gewissenhaftigkeit walten, da wird angestrengt und rastlos aber mechanisch und abstrakt geübt und gelernt, da wird wo möglich von früh bis spät unterrichtet und dazwischen bis zur Entnervung und Abstumpfung weiter geübt, was der Tag und Laune der Mode herzubringt. Die Kunst wird mechanisirt — es ist nicht Schuld der Geplagten, es ist Folge der falschen Stellung — und geht mechanisirt in das Volk ein. So bildet sich die besondre Klasse der »Kenner« oder der vorzugsweis so genannten »Musiker« und der enragirten »Kunstliebhaber«, die aus einem Konzert in das andre rennen, wo möglich an zwei drei Vereinen mitwirken, zwei drei Symphonien, drei oder sechs Quartette, zwei Ouvertüren zu einem Fidelio oder einer Iphigenia auf einmal verzehren, Alles nacheinander oder durcheinander hören — und natürlicher Weise von diesen hastig übereilten und gemischten Mahlen nichts davon tragen als die zerstreute Bemerkung: es sei »recht gut gegangen«, Der habe so der Andre so gesungen oder gespielt, diese Komposition sei »sehr schön«, oder habe »nicht angesprochen«, sei »schön gearbeitet — klassisch, barock, originell, geschmackvoll«, habe »Reminiszenzen« — und was der fruchtbaren Urtheile

sonst abfällt. Darin zeigt sich eben die edlere Natur der Kunst, dass sie unreinen Händen entschlüpft und unlauterm oder fremdartigem Antriebe sich entzieht. Das Werk des Arbeiters, das Geschäft des Kaufmanns zielt auf Erwerb und wird dadurch nicht befleckt oder entkräftet, obgleich auch ihm kein höher Gelingen ohne Lust an ihm selber zu Theil werden mag. Auch der Künstler muss von seiner Arbeit leben, das ist Recht und Regel. Allein der Erwerb muss das ihm Zufallende, das seiner Lebensaufgabe Zufällige sein, nicht Ausgangspunkt und Antrieb, sonst ist er nicht Künstler, sonst entgeht ihm was er von künstlerischer Kraft in sich hatte, sonst kann sein Schaffen und Wirken nur ein Todtes nicht Lebenzündendes sein. Und selbst dem Empfangenden versagt sich die Kunst, wenn ihn nicht Ahnung ihrer Lebenskraft, lebendiger Drang sich von ihr mit neuem höherm Geist erfüllen zu lassen, zu ihr hinzieht, wenn ihn nur Mode, nur die Einbildung dass es zur Bildung gehöre, nur Zerstreuungssucht verführt. Ihm bleibt sie Modetand und klingende Langweile.

So muss man erkennen, dass die Gegenwart Verbreitung der Musik ohne Gleichen darlegt, dass unser Leben ganz eingetaucht ist in dieses Wellenspiel der Töne, ganz untergetaucht und übertäubt von dieser zudringlichsten weil lautesten aller Künste, die die Nachbarn zur Verzweiflung bringt, der Unterhaltung Schweigen und der Geselligkeit Stillstand gebietet, auf den Strassen uns anbettelt und anleiert, in den Gärten uns wo möglich mit wetteifernden ablösenden Schaaren der Doppel-Orchester bestürmt und durch Uebermaass und Uebereilung ihre eignen Wirkungen lähmt.

Will man zuletzt wissen, was der Hauptinhalt dieses Musiksturms ist, so frage man die Musikverleger und ihre Kataloge, was am Meisten gekauft wird; so vergleiche man die Masse der Solfeggien und die Jahre der Stimmbildung

mit der Frucht: einige zufällig durch irgend eine Künstlerin in Mode gebrachte »sanglottante« Opernsätze (übel genug dem Vorbild nachgestümpert) und einige Lieder von jenem wohlfeilen Wiesewachs, angenehm und karakterlos wie Grashalme, willkommen bei ihrem Erscheinen wie die ersten Krokus im Lenz, und eben so bald vergessen; — so vergleiche man die jahreverzehrenden Geläufigkeitsübungen dieser Myriaden von Piano-Dilettanten und Virtuosen und Virtuositäts-Aspiranten mit der Summe der eigentlichen Kunstwerke, die nur zur Kenntniss der Schüler geschweige zu künstlerischer Verständniss und Darstellung kommen; — so forsche man, wie Viele neben den Wenigen die angemessnen Erfolg ihrer Anstrengung und Opfer erlangen, nach jahrelangem emsigen Lernen bald für immer von jeder Bethätigung an der Kunst oder doch von jedem Fortschreiten über den Standpunkt der letzten Lektion abstehn. Entweder — das wird man dann wohl zugestehn — muss durch so weitaussehnde Uebungen reicherer und höherer Erfolg gewonnen, oder es muss die Last und Zeitverwendung der Vorübungen vermindert und in Verhältniss mit dem kleinern Erfolge gebracht werden können, wenn die Beschäftigung mit Musik etwas Anders als arge Verschwendung von Zeit Geld und Nervenkraft, wenn sie Wohlthat des Menschengeschlechts sein soll.

Von dieser Erkenntniss ist aber die Mehrzahl so weit entfernt, dass sie Mittel und Zweck geradezu verwechselt. Dies ist allenthalben, nirgend aber so deutlich nachzuweisen als an dem verbreitetsten Zweige der Musikübung, am Klavierspiel. Hier ist vor Allem ein Fortschritt über die beethovensche und frühere Darstellungsweise anzuerkennen, — wenigstens ein geflissentlicher weiterer Anbau dessen was Beethoven (und vor ihm in ihrer Weise Dussek Louis Ferdinand und A. E. Müller) in seinen spätern Werken bereits erstrebt. Ich meine, was Liszt in scharfsinniger

Bezeichnung »Orchestration des Piano« genannt hat. Das Piano ist nach Innen (an Schallkraft Klangfarbe Schmelz der Töne und Tonfolgen) das ärmste, nach Aussen (für Tonmassen Harmonie Stimmenzahl) neben der Orgel das reichste Instrument. Spielfülle hat schon bei Bach und allen Komponisten bis Beethoven, breite Akkordwürfe saftige Verdopplungen haben schon bei Beethoven durch Tonfülle der Magerkeit des einzlen Tons ergänzend zu Hülfe kommen müssen; man kann das in der grossen B dur Sonate (Op. 106) und sonst vielfältig beobachten. Nur galt dem Tondichter Fülle geistigen Lebens, die bei ihm stets und nothwendig nach dramatischer (polyphoner) Gestaltung hindrängte, vor sinnlichem Erfülltsein, das bei ihm weiterreicht als bei den geistig und sinnlich ärmern Vorgängern, nimmer aber zur Hauptsache werden konnte.

Nun ist aber das Leben der Menschheit so reich und breit angelegt, dass jeder Gedanke sich in seinen Folgen ausleben kann und muss; auch in der Kunst. Der Reiz sinnlicher Erfülltheit des Pianospiels ist es, der die »neue Behandlung« oder Spielweise des Piano hervorgerufen hat. Das Arpeggio in seinen mannichfachsten Gestaltungen vom Eintönigen zum Vielgriffigen, vom zartesten Gesäusel bis zum Donnersturme des Instruments, das Arpeggio für sich allein oder als Unterlage der Melodie in der Höhe, als flüchtiges Ueberhin oder duftige Umhüllung der Melodie in der Tiefe oder Mitte — und was sich sonst noch hieraus ergeben wollte — ist Grundstoff dieser neuen Schule geworden; ihm schliessen sich gewagte Melodieverdopplungen, gefülltere kunst- und effektreiche Passagen aller Art an. Allerdings ist hiermit das Piano zu einer bis dahin unerhörten Klang- und Farbenfülle gesteigert worden; es ist Liszt in seinen Transscriptionen Schubertscher und andrer Werke, dann aber in eignen Werken, z. B. seinen *Harmonies poetiques et réligieuses*, der diese Bahn eröffnet und ihr das

Eigenthümlichste, die feinsten und mächtigsten Wirkungen abgewonnen hat.

Allein zweierlei ist bei dieser Behandlung schwer vermeidlich. Das Arpeggio, wie man es auch gestalte, wie man die Töne darin gruppire verdopple oder verstreue, ist ewig dasselbe, ewig der eine Akkord, der durch alle Hüllen und Nebendinge kalt und abstrakt hervordringt. Das grösste Talent, der vereinte Scharfsinn noch so vielbegabter Komponisten kann, was in der Natur der Sache liegt, nicht überwinden und verbergen. Und so hat die neue Schule nach innerlicher Nothwendigkeit Berge von Etuden Fantasien Liedern Sätzen aller Art aufgethürmt, deren unvermeidlicher Inhalt das ewig monotone Arpeggio ist; andre Figuren erscheinen nur als Zwischensätze gleichsam, die Melodien müssen sich nach Wahl und Gestaltung dem Arpeggio günstig erweisen, nämlich breit und ruhig auslegen, damit jenes Raum finde. Das ist das Eine. Das Andre ist die Unmöglichkeit, mit dieser Darstellungsweise das dramatische Wesen der Polyphonie zu vereinen; neben dem Arpeggio kann nur eine Stimme auf einmal geltend werden (wenn man sie auch bald in den Diskant bald in den Tenor oder Bass legt) mithin muss jener eigentliche vielgeistige Reichthum der Musik aufgegeben werden; die Kunst zieht sich aus der vielgestaltigen dramatisch bewegten Fülle des Lebens in die Subjektivität des einen Künstlers zurück, der Alles in sich hineingesogen hat und in vollsaftiger Plastizität jene *virtus* — jene Tapferkeit der Jetztzeit übt, die nur das liebe herrliche Ich auf den Schild hebt und in sich selber Anfang und Ende alles Daseins und Wirkens erblickt.

Aber gerade dies Materielle, dies Reinpersönliche Ichtige, das dem höhern Menschen Nichtige, ist das Fasslichste und Verlockendste für die grosse Mehrzahl der Zeitgenossen, die nicht über das eigne Selbst hinauskommen, denen ihre Person Mittelpunkt und Zweck des Daseins ist, während

der wahre Künstler nur vom Gedanken des Allgemeinen, von den Urbildern — Idealen des Ewigen Ueberpersönlichen umgeben und bestimmt, seine Persönlichkeit nur der Glutheerd ist, in dem von der Flamme der Begeisterung durchzückt jene Gedanken geistlebendige Gestalt gewinnen, wie nach altem Mythos nur eine Jungfrau, demüthig ohne selbstisch Verlangen hingegeben, den Gott gebähren konnte.

Anders am Klavier. Da ward das Virtu-osische sinnlichvoll Ichtige mit Inbrunst oder verzweiflungsvoller Erpichtheit ergriffen. Was Liszt zuerst als sinnvolles Mittel gedient und von Andern gelegentlich weiter verwendet worden, ward Zweck. Und nun erbrausen alle Klaviere vom Sturm der Arpeggien, nun ist kein Zeit- und Nervenopfer zu gross, um »auch« auf diesem Sturm einherreiten zu können. Die Virtuosenkonzerte sind dadurch hin und wieder beengt und zurückgedrängt worden, denn wo Alles Mirakel thun kann, hört am Ende die Verwunderung auf, die bisher die Konzerte gefüllt hatte. Aber das eitle Treiben derselben war nicht entwichen um Besserm Raum zu geben; es hatte sich vielmehr atmosphärisch über das Kunstliebhaberthum verbreitet, hatte das Geistige Geistbelebende der Kunst ebenfalls zurückgedrängt; mit der Richtung auf das Technisch-virtuosische Sinnlichkeitsvolle war Empfänglichkeit Verständniss Muth für Jenes unverträglich und ging den Anhängern dieser Richtung mit nothwendiger Folgerichtigkeit verloren. Vielleicht giebt es keinen schlagendern Ausdruck für diese Wendung als das Urtheil eines der vorzüglichsten Klavierlehrers, der sich von einer neuantretenden Schülerin, um sie kennen zu lernen, Werke von Beethoven und Bach vortragen liess und dann äusserte: »Sie fassen das zu ernst und gewichtig, man nimmt es jetzt leichter.« Und wunderlicher Weise hat er Recht; kann man sich nicht mehr zu dem Hohen erheben, so zieht man es zu sich herab.

Dies ist der Anblick, den im Grossen und Ganzen die Gegenwart unsrer Kunst bietet: beispiellose Verbreitung — schrankenlose Mitbethätigung im Volke — Rücktritt des Geistigen Karaktervollen und Wahren vor dem Sinnlichen Hohlen und Erheuchelten — Häufung materieller Mittel und aufopfernde Hingebung an das Aeusserliche und Eitle neben Unentschiedenheit und Feigheit für den wahrhaften idealen Fortschritt — grosser Besitz unermüdliche Arbeit, ohne den Muth Beides für ein hohes klar erkanntes Ziel daranzusetzen.

Das Heut' ist gleichwohl im Ganzen nicht geringer gestellt als das Gestern; von Vielen wird mehr und ernstlicher gelernt und gearbeitet; grosse — eminente Anlagen haben sich in mannigfachen Leistungen gezeigt, neue Wege sind mit Kühnheit versucht und angebahnt worden. Auch die Verirrungen und Fehler, die uns heut beschämen, sie sind schon vor uns dagewesen. Namentlich jene Richtung auf das Technische und Sinnliche ist durchaus nicht unsrer Zeit ausschliesslich als ein Neues und Unerhörtes eigen; sie ist vielmehr im Lebenslaufe der Kunst naturgemäss wie Ebb' und Flut des Meers begründet. Auf jede Periode schöpferischer Genialität muss eine Periode der Verbreitung folgen, die neue Idee muss die Geister gewinnen und erfüllen. Hier treten zuerst die nachahmerischen Talente hervor, — nicht selten mit grösserm und rascherm Erfolg' als die genialen Schöpfer der neuen Zeit, die ihnen die Kraft erweckt und die Verständniss des Volks eröffnet haben. Mit und nach ihnen erscheinen, die den Beruf haben das Geschaffne durch geläufigere Darstellungen überallhin bekannt zu machen. Ihnen muss nothwendig das Mittel der Darstellung, technisches Geschick, in erhöhter Wichtigkeit vor das Auge treten — und damit beginnt die Periode sich als vorzugsweis' virtuosische zu erkennen zu geben; die Technik überschreitet ihr nächstes Ziel im Eifer für dasselbe. Aber

gerade hierin ist das Ausleben der Idee, die das ganze Streben erweckt hat, bezeichnet, und man steht nun erwartungsvoll vor der Frage: ob das Ende der Dinge gekommen oder eine neue Offenbarung des ewigschöpferischen Geistes zu gewärtigen ist. Eine solche Zwischenperiode waltete nach Händel Bach und Gluck, — ein Gleiches erleben wir jetzt nach Haydn Mozart und Beethoven.

Wir dürfen uns einerseits die Mängel und Verirrungen der Gegenwart nicht verhehlen, andrerseits aber nicht verkennen, dass dieselben auch früher sich fühlbar gemacht und dass jetzt wie früher neben ihnen des Guten und Hoffnungreichen viel sich gezeigt hat.

Warum also können wir uns nicht bei dem altgewohnten Gleichgewicht des Bessern und Fehlgehnden beruhigen, wie man früher gekonnt und gemusst?

Schon die Frage deutet an, dass hinter der oberflächlichen Aehnlichkeit der Zeiten wesentlich verschiedne Verhältnisse walten; denn eine solche Frage, die jetzt laut oder stumm im Geist aller Denkenden sich regt, ist früher gar nicht aufgeworfen worden. Nur einmal regte sie sich, wenn gleich mit minderer Energie und Ausdehnung, als man um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts inne ward, dass die bisherige Musik (der mittelaltrige Kontrapunkt) nicht geeignet sei, dem neuerwachten Verlangen — Ausdruck des Gedichts, bestimmter Sinn, dramatische Darstellung — zu genügen.

Dreierlei macht jetzt die Frage gewichtig, unabweisbar. Erstens hohe Reife der Kunst und ihrer Wissenschaft, die zum Ueberblick des bisher Erreichten und noch zu Erwirkenden befähigt und alle thätig Theilnehmenden nöthigt. Zweitens die weit über den frühern Umkreis hinausgehende Betheiligung des Volks, über deren Folgen für Kunst und Volk man sich gebieterischer als je zur Rechenschaft gedrängt sieht. Drittens der Zustand der Völker selbst, na-

mentlich unsers deutschen Volks, in dem — was auch die jetzt geschäftige Partei dem Jahr 1848 aufbürden und ableugnen oder wegschweigen möchte — ein neuer Sinn erhöhten Selbstbewusstseins, freier Selbstbestimmung, brüderlicher Einigung und thatkräftigen sittlichen Handelns erwacht ist und erstarkt, ein Sinn der betäubt, gehemmt, irregeleitet, verleumdet und verleugnet werden kann, nicht aber vertilgt.

So stehn wir Musiker vor der Frage nach der Zukunft unsrer Kunst. Ist ihr die Gränze des Fortschritts, das Ende gesetzt — oder neue Offenbarung des schöpferischen Geistes beschieden? Je bedeutungschwerer der Einschnitt der Zeit im Leben der Völker ist, in dem wir jetzt stehn, desto gewichtiger fällt die Frage denen in das Gemüth, die berufen sind sich an der Gegenwart der Kunst für ihre Zukunft zu bethätigen.

V.

Die Zukunft.

Die Zukunftfrage nach ihrer Dringlichkeit und Lösbarkeit. Nothwendigkeit des Fortschritts. Ausgang der Künste. Die Treuen am Grabe. — Fortbestehn und Fortschritt. Bestimmung der Zukunftfrage. — Erfüllung der wesentlichen Lebensmomente der Musik. — Die Instrumentalmusik. Beethoven. Die Romantik. Berlioz. Form und Freiheit in ihrer wahren Bedeutung. — Die Oper. Reine Oper und Misch-Oper. Ihr Wesen und Verhängniss. Gluck. Mozart. Wagner und das Mittelalter. — Fortschritt des Volks, Bedingung des Fortschritts der Kunst. Das Leben des Volks und seine Phasen. Zukunft des deutschen Volks. — Unvollendung der Oper. Das Drama der deutschen Zukunft. Die Oper der Zukunft. — Das Oratorium. Seine künstlerische Form. Seine Bedeutung für die Zukunft. Das eigentlich Katholische in den Religionen. — Die materialistische Ansicht.

Wo stehn wir? wohin gehn wir in unsrer Kunst? Hat sie neue Offenbarungen, einen neuen Ideen- und Lebenskreis zu erwarten, oder welcher Beruf harrt ihrer im fernern Lebenslauf der Völker?

Auf diese Fragen hat uns die Betrachtung der Gegenwart geführt.

Aber — vermögen wir denn in die Zukunft zu blicken? Sind es nicht eitel Träume, was wir, Kurzsichtige schon für die Gegenwart, als Gestalten der Zukunft uns vorspiegeln, um vielleicht vom nächsten Tage Lügen gestraft, vom heitern Blick seiner Morgensonne mit all' unsern Sorgen und Hoffnungen und Veranstaltungen hinweggelacht zu werden? —

Ich frage zurück: können wir uns der Zukunftfrage entziehn? Vermögen wir wenn wir auch wollten unsre Gedanken in jenen Augenblick zu sperren, den wir jetzt eben Gegenwart nennen, und der indem wir ihn nennen schon in die Vergangenheit untertaucht, schon dem

nächsten Augenblick' uns überlässt der eben noch Zukunft war, und nun Gegenwart heisst bis zu seinem eben so flüchtigen Entschwinden? Dem Wirkenden ist Zukunft untrennbares Fortleben der Gegenwart, sein Werk von Gestern galt dem Heut' und wirkt und lebt in ihm und seinem heutigen Werke fort. Dem Betrachtenden auch ist Gegenwart und Zukunft ein ununterbrochner Strom von Ursachen und Folgen, leuchtet Erkenntniss von Vergangenheit und Gegenwart in die Zukunft hinüber. Die Geschichte der Künste wie der Völker ist eben darin wahrhaft göttliche Offenbarung der ewigen Leiterin Vernunft, dass sie jenen unverbrüchlichen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen, jene unerbittliche Nothwendigkeit enthüllt, in der Alles was entstanden und geschehn bedingend fortwirkt auf Folgezeit und Folgethaten. Hierin allein liegt der geistige Zusammenhang und Werth des Daseins und seine Bedeutung. Alles Leben des Einzelnen wie der Völker, das Leben des Menschengeistes in all' seinen Formen von Glauben Kunst Wissenschaft gehorcht und gehört dem ewigen Rufe »Vorwärts!« Nur Blödsinn oder Heuchelei sind reaktionär, dürfen Stillstand (das wäre Tod im Leben) zu gebieten, oder »Umkehr« etwa der Wissenschaft zu predigen sich unterfangen, oder »Rückkehr« des Vorübergegangnen zu hoffen und zu erstreben vorgeben. Das Gestern kehrt nimmer zurück, es hat das Heut' bedingt und geboren; mag man das Heute schelten oder sich gefallen lassen, es zieht in unabänderlicher Folgerichtigkeit das Morgen nach sich, und lebt und wirkt nach seinem ganzen Gehalt' in ihm fort. So das Leben des Einzelnen und der Völker, im Staat' in der Familie in den Künsten.

Die Nothwendigkeit des Fortschritts in der Kunst ist schon an einer einfachen Beobachtung festzustellen: an der Unmöglichkeit des Stehnbleibens oder der getreuen Wiederholung dessen, was einem frühern Standpunkt' ange-

hört, wär' es auch unsrer Theilnahme noch so nah geblieben. Welcher Musiker oder Musikfreund wäre nicht noch heut entzückt von diesen jugendfrohen im unschuldvollen Reiz und Muthwillen unübertroffnen Symphonien Haydns? Vergebens haben von Zeit zu Zeit Lehrer und Kritiker verlangt: man solle sich in Gleichem versuchen. Es ist unmöglich. Dem eigenthümlich Strebenden und Ehrlichen ist schon die Zumuthung unannehmbar; die zur Nachahmung oder Wiederholung Willfährigen — diese Pleyel Wanhall und wie sie sonst heissen — haben nichts als schale niedre Gerichte aufgetischt. Ja, wir sehn den Muthwillen mit dem Vater Haydn sorglos Fagott und Flöte — oder was er sonst will — weit dahintanzen lässt, wir haben unsre Lust daran: und keiner aller Instrumentisten hat das Gleiche vermocht, ohne gemein oder barock zu werden. So ist Mozart von manchem Opernkomponisten nachgeahmt worden (die Zauberflöte hat Zauberglöckchen, Zaubergeige, Zauberfagott, Papageno hat Larifari's nach sich gezogen) von Niemand aber getreuer als vom teplitzer Burgemeister Wolfram, der vor drei Jahrzehnten als »zweiter Mozart« begrüsst wurde. Wer weiss jetzt noch von Wolfram? Wir müssen vorwärts, weil wir nicht zurück können.

Das Vorwärts ist Nothwendigkeit; das Wie und Wohin würden wir mit Unfehlbarkeit erkennen, wären wir aller Voraussetzungen kundig und ihres zusammenfassenden Ueberblicks vollkommen mächtig. Je kundiger und besonnener wir an die Gränze zwischen Gegenwart und Zukunft herantreten, desto lichter wird unser Blick über sie hinausdringen, wofern ihn nicht beschränkte Vorliebe oder kleinliches Zagen uns trüben. Aber schliessen können wir das Auge nimmer vor jenem Räthsel; durch den Vorwärtszug des Lebens selber sind wir gedrungen, die Frage zu stellen und zu beantworten, wie es auch gelinge. Jene feurigen Jünger unsrer Kunst, die von einer »Musik der

Zukunft« weissagen, — sie mögen viel oder wenig im Einzelnen irren: in der einen Ahnung, dass der Geist vorwärts streben müsse, darin irren sie nicht. In ihnen brennt der Durst des Lebens, der Drang und der Muth dem wahren Lebensgebote »Vorwärts« zu gehorchen, die Hoffnung einer weiten Zukunft voll neuer Wandlungen und Offenbarungen des Geistes, wie viel oder wenig davon in ihren Lebenskreis falle. Ihr Glaube giebt ihnen auch die jenseits liegende Zukunft zu eigen, wie jenen Freiheitkämpfern, die mit dem unsterblich wahren *l'avenir est à nous!* in den Bann gingen oder in das blutige Grab.

Auch ein Letztes müssen wir unerschrocken in das Auge fassen. Unsterblich ist nichts Einzelnes, nicht dieser Mensch sondern höchstens die Menschheit, nicht diese Kunst sondern der Geist der jetzt sie künftig eine andre Gestalt als seinen nothwendigen Ausdruck und sein eigenstes Lebenselement aus sich hervorruft. Das haben wir allerwärts anzuerkennen. Nationen und ihre Kulturen sind versunken, so Aegypten Indien Assyrien ganz Asien, einst so völkerreich und hochgeschmückt. Versunken ist jenes einzige Volksdrama des Aeschylus, und ein Spott jeder Wiederbelebungsversuch früher von Caccini und seinen Genossen jetzt von Mendelssohn und den seinen, ein Spottbild dem alle Lebenspulse des Urbilds gebrechen, die Weltanschauung die Religion die Volkssage das Volk der Griechen, sogar der würdige Schauplatz am Felshang der Akropolis unter dem heitern Lichthimmel. Ausgelebt ist mit der Sage das Epos, mit dem Göttervolke des Olymps, mit dem jugendlich des eignen Daseins in sinnlicher Blütenschönheit frohen Volke der Hellenen die Kunst ihrer Plastik; den Buonarotti den Thorwaldsen gebrach wahrlich nicht schöpferische Kraft; aber Boden und Luft versagte sich ihnen, jene Heiterkeit leichten Daseins in milder lichtvoller Atmosphäre, jene sinnlich-unschuldige Lebensfrische, die Freude der Menschen

im gegenseitigen Anschau'n eigner Schönheit der wohlgebildeten Glieder, jene Fülle der Persönlichkeit im Waffenspiel und Tanzreigen und frommen Opferzügen, die noch nicht aszetisch in abgezognen Geist und befleckten schamwürdigen Leib zerfallen ist, die sich selber in den Götterbildern verklärt und in Verklärung schaut.

Nicht mit Wehmuth und kindischem Bedauern blicken wir nach. Das reiche Leben war vollbracht, ausgelebt, nachdem es den Jugendgeist der Menschheit gesättigt, Tempel und Märkte Strassen und Haine gefüllt und überfüllt hatte, dass das marmorne Volk das lebendig wandelnde zu verdrängen schien. Die Musik war jenem nach aussen zum Licht zum Schauen gewendeten Volke nur Schallverstärkung des anschauungerfüllten Worts, wie die Schallvasen in ihren Theatern Schallverstärkung des Tons. In das Innre, in die Räthselwelt der Seele kehrte der Menschengeist ein. Da wurde Musik seine Stätte, sein Organ.

Und sollte — jetzt oder einst diese Dämmerstätte tiefgeheimster Räthsel durchtastet durchlebt sein: dürfen wir zagen, wenn dann der gesättigte Geist anderswo Befriedigung neues Leben sucht? Was jene Hellenen erschaffen lebt fort unsterblich im Geiste der Menschheit, hört nicht auf auch für uns das Leben zu erhöhn, das Dasein zu schmücken, so lange wir nur Sinn und Raum dafür finden. Mehr kann es uns jetzt nicht sein, über die Vergöttlichung des leiblichen Menschen, über die Sagen und Geschichten des kleinen Hellas, über jenes in Dunkel und Schauer verhüllte Schicksal der Alten haben wir uns hinausgelebt. So auch, was jemals die süssen Tonweisen uns zugeflüstert und zugesungen, webt unsterblich fort in der Seele des Menschengeschlechts, mag nun in jenem Gefässe das wir Musik nennen oder in einem andern sich neue Offenbarung des Menschengeistes enthüllen. Und wenn — jetzt oder einst der Geist zu neuen Formen verjüngt sich zu enthüllen

fortgeschritten: werden doch jene Schmeicheltöne nimmer ablassen Echo zu sein den leisen Herzensgeständnissen, Trost und Labung nach der Schwüle des übergeschäftig qualmenden Tags, unsre Feste zu schmücken, den Fuss zu Tanz oder Kampf zu beflügeln. Mehr wird, wenn die Zeit gekommen, nicht von ihnen begehrt und angenommen.

An die treue Schaar — an die wenigen Einzelnen wendet sich hier mein mitgetroffen Gemüth, die dann selbst jenem »Wenn« gegenüber unwiderstehlicher Hang an den Altar der Kunst zieht und an ihm festhält, den das Volk verlässt, mit Nothwendigkeit — vom Rufe des vorschreitenden vorüberwandelnden Geistes anderswohin gezogen — verlässt. Euch hatte nicht Vortheil nicht Ruhmdurst, die Götzen falscher Künstler, an den Altar gelockt; so ist es auch nicht Trägheit oder pedantischer Hochmuth auf Errungnes und Erkanntes oder trotzigscheues Augenverschliessen vor dem Morgenlicht des neuen Tages, was euch da festhält. Die Stimmung eurer Seele — ihr wisst nicht wer die Saiten so gestimmt — hatte da hin euch geführt, da hatte schöpferische Liebe sich im Busen euch entzündet, da war der Brenn- und Lebenspunkt eures Sinnens und Schauens, da durchklang der ewigen Melodien eine das Herz euch. Da musstet und müsst ihr weissagen die Gesichte, die euch im Geiste flammend emporgewachsen. Nun könnt ihr nimmer anders, wohin auch der Wallezug der Zeit an eurem Heiligthum vorüberschwanke. Ihr könnt nicht »neuen Göttern nachhinken«, die ihr nicht glaubt und liebt; ihr könnt auch nicht »Zugeständnisse« machen und durch Trug, Ja und Nein zusammenlügend, an zweierlei Altären opfernd, der Wahrheit einen Vortheil zu erschleichen wähnen, dess grössern Theil doch die Lüge vorweg nimmt. Ihr könnt nur aussagen was eures Lebens Inhalt ist, oder verstummen. Der Welt seid ihr »eine Thorheit und Aergerniss.« Aber der Dichter hat von euch es gesungen:

Sagt es Niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

Eure Lieb' und Treue bleibt allein euch Lohn und Trost. Die Menge plaudert achtlos vorüber; vielleicht dass ein Sinniger da oder dort mit flüchtiger Rührung die Treue gewahrt die selbst vom Grab' ihrer Andacht und Liebe nicht lassen mag, wie vor Zeiten, als das junge Christenthum in Red' und Waffen sieghaft von Ost nach West und von West nach Osten Alles überglänzte, das letzte hin und hergescheuchte Häuflein der Unbegnadeten gestürzter Götter Altar umfasste. Dann legen noch, ihr Zeugen eingesunkner Lebenshöhn, eure Werke Zeugniss ab für eure Wahrhaftigkeit, und für die Unsterblichkeit des Gedankens der sie euch eingegeben. Dann weihet sie wie Aeschylus einst »der Zeit«, der erkennenden Zukunft. Mögt ihr denn gleich dem letzten Evangelisten Sebastian Bach in das Grab niedersteigen: das nächste Jahrhundert wird euch in eurem Wesen und eurer Wahrheit erkennen. Aber auch euer Dienst in Treuen kann und darf den Dionysoszug des Geists durch die Höhn und Schluchten des Daseins nicht hemmen. Der Ruf »Vorwärts!« ertönt und ertönt unablässig.

Gilt er der Tonkunst? und gilt er ihr jetzt oder in nächster Zeit? oder wird er in späterer sie zu neuem Werk' in neuer Gestaltung wecken?

Fassen wir vor Allem die wahre Bedeutung der Frage, und den Augenblick von dem an sie gewiss gilt schärfer.

Sicher wird die Tonkunst nicht aufhören, der Menschen Sinn zu ergötzen und ihre Gemüther zum Empfinden zu bewegen; denn sie ist dem Menschen eingeboren, ein Theil seines Wesens; der nicht-musikalische Mensch ist

ein unvollständiger. Sicher wird sie auch stets Talente finden und Theilnehmer für Wiederholung liebgewonnener Bildungen und Uebertragung der angeeigneten Formen auf verwandte Stoffe. So weit ist jede Kunst bis zum gänzlichen Untergang der Kultur die sie trägt des Fortlebens sicher. Allein das trifft nicht den Sinn der Zukunftfrage. Das Wesen der Kunst ist Schöpfung Gestaltung des Idealen, also Fortschritt über das Daseiende hinaus zu dem noch Unerschaffnen hin. Ihre Lebensmomente zählt sie an dem Emporsteigen eines dieser Ideale nach dem andern; den Trägern dieser aus dem Wellenschlag und Wellenathem der allgemeinen Kunstbewegung emportauchenden Götterbilder hat sie schöpferische göttlich geheissene Kraft eingegeben, ihnen allein gebührt der oft verschwendete Name des Göttlichen, des Genius. Sie allein sind es, in denen und durch die der Fortschritt geschieht, in denen die Zukunft zur Wirklichkeit wird, während den Talenten die Aufgabe zufällt, das genial Geschaffne in die Breite des Lebens auszuführen, Alles umher zu erquicken und zu befruchten und zur nächsten genialen Schöpfung vorzubereiten. So führen Kanäle Gräben Rinnen Schöpfräder die Wasser des einen Lebensstroms über ganz Aegypten. Schon oben hat sich der Verlauf im Leben der Kunst so gezeichnet.

Die Frage der Zukunft ist die nach neuen genialen Schöpfungen. Sie muss von der letzten offenbar gewordnen ausgehn.

Der letzte streitlos feststehende Fortschritt ist dem Musiker an den Namen Beethoven geknüpft; es ist die Durchgeistung der Instrumentalmusik durch Erhebung zu bestimmten Vorstellungen, zur Idee. Ob nach ihm noch geniale Fortschritte geschehn sind, ob ferner noch deren zu erwarten, das ist die Frage in ihrer Schärfe gefasst. Sie zu beantworten muss verwegen erscheinen, und ist doch unabweislich; jeder Denkende stellt sich die Frage, wenn

auch nicht Jedem Muth und Beruf wird laut zu antworten.

Ein leitender Gedanke hat sich uns für diese Aufgabe bereits aus den vorangeschickten Betrachtungen festgestellt: dass die geniale Kraft nicht zufällig und ungeordnet in das Kunstleben eingreift, dass vielmehr der Fortschritt von tiefster Vernunft und Folgerichtigkeit geordnet erscheint. Die Kunst entfaltet sich gleich jedem Organismus in strenger Nothwendigkeit nach den Bedingungen ihres Wesens, und ihre Geburten entsprechen — ein Andres wäre Wunder des Unsinns — dem jedesmaligen Standpunkt' und Bedürfnisse des Geistes. Erst musste der mittelalterliche Kontrapunkt die Tonverwebungen schmeidigen und stimmig machen, ehe Bach diese Stimmen als so viel Persönlichkeiten zu Trägern des Worts und Geistes berufen konnte; erst musste Haydn sein kindlich-seliges Freudenspiel mit dem Orchester haben, ehe Beethoven die geistigen Tiefen dieses Mährchenlebens zu erschliessen vermochte. Nichts Anderes als der Weihedienst der katholischen Kirche konnte von Palestrina verwaltet werden, denn darin lebte sein Volk und sein Herr; nichts als das Volkslied im lieben freigewordnen Deutsch konnte dagegen tönen, so lange die Reformation Volksthat und Inhalt des Volkslebens war, bis dass das Volk von den hoffärtigen und französirten Hohen hinweggekehrt nur noch im »Wort Gottes« Trost und Anhalt fand, und Bach es in rechter Kraft und Fülle auszulegen gesandt ward. Stets giebt der Künstler nur dem Gestalt und Ausdruck was, wenn gleich gestaltlos noch und mit gebundner Zunge, bereits im Volke lebt.

Noch ein Letztes muss scharf in das Auge gefasst werden, wenn nicht Vergangnes und Zukunft mit verwischten Umrissen in einander verschwimmen sollen. Es ist das die merkwürdige Erscheinung, dass die Kunst — wie das Leben ebenfalls — zu gewissen Ideen und Gestaltungen scheinbar

wiederholend zurückkehrt, und gleichwohl mit diesen Gestalten fortschreitet, — bis sie ihr gelungen und vollendet scheinen und sie nun zu entschieden andern übergeht; eine Erscheinung, die bei einzelnen Künstlern wie bei verschiednen Nationen und Zeiten beobachtet werden kann. So haben alle Zeiten und sangerweckte Völker die einfachste Bildung, die des Liedes, wiederholt, so lässt sich die Form des musikalischen Drama's weit über die Griechen hinaus bis in den Orient verfolgen, taucht (wenn nicht früher) im 13., dann im 16. Jahrhundert auf, wird in Frankreich Italien Deutschland fortgebildet; — so liegt (um in Einzelnes einzugehn) der chromatischen Fantasie von Bach, der Fantasie mit Orchester und Chor und der neunten Symphonie von Beethoven ein und derselbe Grundgedanke unter. Allein die Wiederholung ist hier nur eine scheinbare, dem schärfern Einblicke von der nicht fortschreitenden sondern blos verbreiternden oder gar zurückgreifenden leicht und sicher unterscheidbar. Denn in der letztern erkennt man eben so klar das nackte Noch-Einmal des schon Dagewesenen und Ausgelebten und daher Geistentleerten und Unwahren, wie in jener Weise der Wiederholung die Kraft unbewusster Dialektik des künstlerischen Geistes, der denselben Gedanken hin und her wendet, bis er ihn durch den Gegensatz seiner Momente zur Vollendung und Wahrheit geführt hat.

Ueberblicken wir nun von diesem Standpunkt' aus die bisherige Entwickelung der Tonkunst: so zeichnen sich die Zielpunkte und Aufgaben mit Deutlichkeit, die sie bereits erstrebt hat und die ihr noch gesetzt sein können.

Im Grossen und Ganzen muss die Reihe der wesentlichen Aufgaben für die Tonkunst erfüllt und geschlossen erscheinen. Als wesentliche Aufgabe jeder Kunst kann nach allem Vorausgegangnen jetzt ausgesprochen werden: sie

habe den Inhalt des Lebens, den Geist in ihren Gestaltungen zu offenbaren, alle in ihr Gebiet fallenden Gestaltungen mit dem Geiste zu erfüllen. Zuerst musste das Tonleben als sinnliche Erscheinung, als Sinnenlust erscheinen, dann das Bewusstsein davon sich in die höhere aber noch unklare und unsichre Sphäre des Empfindens emporheben. Sodann musste das Wort, der bestimmte Ausdruck des Geistes, nicht blos äusserlich mit der Weise verbunden, es musste innerlichst mit ihr verschmolzen, musste Musik werden; und umgekehrt musste die Musik im Worte bestimmten Inhalts mächtig werden; die neue Sprache von Wort und Ton war zugleich Bedingung und Beginn des musikalischen Drama's, der Oper. Zuletzt musste die Musik für sich allein den Geistesgehalt, soweit er ihr zufiel, zu fassen und zu offenbaren trachten. Ein Weiteres kann es nicht geben; überall macht sich Gränznähe merklich, schon steht Musik nicht mehr allein, schon fragt und streitet man hinüber und herüber, ob Tonkunst für und aus sich allein jener Offenbarungen fähig und zu ihnen berechtigt sei.

Uns genügt für jetzt Feststellung des Zugs, der die Musik auf ihrer nothwendigen Bahn zum Ziel führt. Schon in einzelnen Werken Bachs (man blicke auf seine von keinem Orgelspiel aussprechbaren Präludien »Das alte Jahr« — »Wer nur den lieben Gott« aus H moll in der zweiten Ausgabe meiner »Auswahl«, auf die chromatische Fantasie und vieles Andre) in der H moll-Fuge von Händel (m. s. meine Ausgabe) giebt sich dieser Zug zu erkennen, »ringen (ich wiederhole mit Wohlgeschmack das seelenvolle Wort eines Jüngern in Bezug auf Berlioz' Instrumente) die Töne nach dem Wort wie nach der Erlösung.« Vollendet wird diese Bestimmung in Beethoven, der ganze Seelen- und Lebenszustände in tiefster psychologischer Entwickelung am Klavier im Quartett im Orchester offenkundgiebt.

Man hat wie gesagt (S. 89) gegenüber den Beethovenschen Werken und andern von gleicher Richtung darüber gestritten, ob und wieweit Musik zu solchen Aufgaben befähigt und berechtigt sei. Ueberlegen allem Hinundher der Kritik hat Beethoven in seiner neunten Symphonie sich entschieden. Er, der seines Lebens reinste vollste Kraft der Instrumentenwelt gegeben und in ihr, sie zum bestimmten Geistgehalt emporhebend, seine eigenste Aufgabe gelöst: er bietet noch einmal die Macht seines eigentlichsten Reichs auf zu kühnstem gewaltigstem und freiestem Gebahren. Und all das mystisch-mythische Leben jener nicht-menschlichen Stimmen drängt nur unwiderstehlicher zum Menschenwort hin; all jene Traumgedanken fliegen vorüber, wenn die klangverhüllten Bässe drang- fast qualvoll sich in die Gestalt der Menschenrede hineinringen, das Lied, das einfache Volkslied dumpf und blöde vor sich hinsummen, dann der Theilnahme dem Mitgefühl und zuletzt dem Jubel des Orchesters übergeben. Und das noch gewährt nicht Befriedigung; Menschenstimme Menschenwort allein kann vollenden, was jenes Stammeln nur versucht und ahnen lässt. Der Mensch, der Bruderbund freien im Höchsten andachtvollen Menschenthums, ist über alle Mystik der Zauber-Instrumentenwelt hinaus dem Menschen eigenstes Bedürfniss und Befriedigung, das Wort dem Menschengeist eigenstes mächtigstes, auf den Höhn des Lebens unentrathbares Organ. Dies ist der kunstgeschichtliche und kunstphilosophische Sinn des Werks, es ist die Urkunde über Macht und Gränze der Instrumentalkunst.

Reden wir nicht noch einmal von der unberechtigten Wiederholung dieser Form in Mendelssohns Lobgesang. Freuen wir uns an seiner Ouvertüre zum Sommernachtstraum und so manchem reiz- und geistvollen Werke, das ihm und Andern auf der von Beethoven eröffneten Bahn gelungen ist. Vieles bleibt hier glücklichen Talenten noch zu

schaffen, um die Fülle menschlichen Daseins im Wiederhall und Widerschein der Kunst zu verklären. Nur Fortschritt muss unmöglich bleiben, wo der geistige Gedanke sich urkundlich vollendet hat. Selbst die Form dieser Urkunde kann nur einmal Berechtigung gehabt haben.

Nach zwei Seiten ist man gemeint gewesen, Fortschritt zu erblicken.

Zunächst in der Form der Kompositionen. — Wie wäre das möglich oder von Bedeutung? Wer den richtigen Begriff von Form festhält — vernunftgemässe Ausgestaltung des geistigen Inhalts — der weiss, dass die Grundformen in unsrer Kunst wie in der Sprache längst und unabänderlich feststehn, dass ferner grosse Reihen von zusammengesetzten Formen bereits vielfach angewendet und verändert worden sind, und dass neue Veränderungen und Zusammensetzungen Jedem offenstehn und stets gelingen müssen und gerechtfertigt sind, wenn sie dem Inhalt' entsprechen, dagegen bedeutungslos oder falsch sind, wenn nicht. Im besten Falle liegt also der Fortschritt nicht in der Form. Wenn Spohr einem Violin-Konzert — im Gefühl, wie beseelt und sprechend die Geige singen kann — die Form einer Gesangscene gegeben: so war das, damals als es geschah, für ein Konzertstück eine neue und glücklich angewendete Form; aber nicht die Form als solche war neu und verdiente Lob, sondern nur ihre Gemässheit für den Inhalt. Als Mendelssohn zuerst »Lieder ohne Worte« schrieb, Musik die auch ohne Worte zu uns reden nicht blos uns anklingen sollte: so war damit keine neue Form, nur eine neue Benennung für kleinere Kompositionen gegeben, die man früher *Divertissements* nannte, deren Tomaschek unter dem Titel »Eklogen«, K. M. Weber als »*Petites pièces*«, Beethoven als »*Bagatelles*« herausgab. Wenn ferner Mendelssohn in seinem Konzert' in Gmoll die drei Sätze durch überleitende Trompeten an einander hing, R. Schu-

mann dasselbe sogar mit den Sätzen seiner fünften Symphonie gethan — wie Beethoven mit innrer Nothwendigkeit das Scherzo seiner C moll-Symphonie in das Finale überführt: so ist in alle dem keine neue Form, sondern nur ein Aneinanderrücken der bekannten Sätze mit oder ohne triftigen Grund.

Nur dann darf eine Form, sei sie auch aus vorhandnen Theilen gebildet, neu heissen, wenn sich in ihr eine neue Idee offenbart. So die Uebertragung der Scenenform auf ein Violinkonzert, — so noch entschiedner Beethovens Fantasie mit Orchester und Chor, gleichsam eine Scene aus dem Künstlerleben. Indem der jugendliche Künstler sich seinen Träumen am Klavier überlässt, vernimmt er (denn was ist ihm im Grunde das Klavier? nur Schattenbild des wahrhaft lebendigen Orchesters!) andre Stimmen; die phantastischen Masken des Orchesters regen sich, rücken heran, erst leise tastend, dann mächtig zudringend, umspielen verlocken ihn mit schmeichelnder Lieblichkeit, wie jeder gegeben, umrauschen ihn in trunkner Wildheit — und er stürzt sich auf den Schwingen seines Instruments in kühner Lust hinein. Aber das Tonreich ist wach, einer der Chöre weckt den andern, »schmeichelnd hold« tritt Gesang hinzu, in den Jubel der Stimmen und Instrumente giesst das Klavier, an dem sich Alles entzündet hatte, seine Tonströme; was innerlich geträumt und gereift war, in verdoppeltem Behagen stürmt es zwiefachen Daseins in die Wirklichkeit.

Hiermit sind wir auf die andre Seite gewiesen, wo der Fortschritt sich zeigen soll — und allein zeigen kann: auf den Inhalt der Kompositionen. Eine neue Idee, eine neueröffnete Sphäre von Anschauungen: das wär' in der That Fortschritt, oder doch gehaltvolle Erweiterung des Kunstgebiets, gleichviel ob und wieweit sie in neuen Formen hervorträten. Und einen solchen Fortschritt hat man vielfältig

mit dem Namen »Romantik« oder »romantische Schule« bezeichnet.

Was versteht man darunter?

Vor allem: ist das, was in der Litteratur Romantik heisst und in Deutschland vor einem halben Jahrhundert — in Anregung der weit umfassendern goethe-schillerschen Schöpfungsperiode — an die Namen Tieck und Schlegel sich knüpfte, dann in Frankreich einen zum Theil burlesken Nachwuchs erlebte: ist das neu? des Namens Fortschritt, der Hoffnung auf eine Zukunft würdig?

Dann: sollte nicht schon das Wesen der Musik »romantisch« sein durch und durch? Und sollte dieser romantische Hang nicht von jeher, seit Musik sich zur freien Kunst erhoben, wenigstens in einzelnen Partien und Schöpfungen sich kund gegeben haben? z. B. in der matthäischen Passion in jenem unsterblichen »Am Abend da es kühle war« und vielen andern Kompositionen Bachs und Händels (aus Semele, Saul u. A.) und in Mozart und Beethoven? nur dass er da nirgends als eintönige Färbung und Manier auftrat, vielmehr die Meister eben im Ringen gegen dies Verschwimmende und Unfassbare, — das gleichsam Kreatürliche erst zum Geistigen Emporzubildende der Musik, — den Fortschritt zu bestimmterm Gehalt gefunden.

Wie dem auch sei: Einige Komponisten scheinen das ersehnte *clair-obscur* der Romantik in dem »Schwärmerischen und Phantastischen« zu gewahren. Ihnen behagt dies gänzlich Zusammenhangfreie der Akkorde, dies kosmopolitische Vagabundiren durch alle Gauen des Tonsystems, dies heimatlose Verleugnen all' und jeder Tonart, wie die phantastischen Zigeuner ebenfalls keine Heimat bekennen und kennen. Ihnen gefällt, dass die Melodie »gränzunbewusst« dahinschweife wie duftige Nebelstreifen sich endlos über den Horizont ziehn um zuletzt als Wolke den Regen niederzusenden, diese »Thränen des Weltallschmerzes.« Ihnen

darf durchaus nicht der zweite Satz zum ersten passen; nicht Entwickelung Fort- und Ausleben der Stimmungen und Vorstellungen: die Flucht in das unberechenbar Zusammenhanglose der Fieberphantasie, das Haschen nach diesem nach jenem andern Traumaufblitzen gilt ihnen als Aufgabe des Künstlers — oder sie geben das alles nur vor, um die Unfestigkeit und Haltlosigkeit der eignen Durchbildung vor Anfechtungen von aussen und innen zu sichern. »Wir sind nur Originale weil wir nichts wissen!« sagt Goethe.

Ein geistreicher Kunstfreund wieder bezeichnet als »Inhalt der romantischen Schule« und — leider muss ich es hinschreiben — als vorherrschende »Empfindungweise der Gegenwart«: »jene unbestimmte Sehnsucht nach einem geahnten Ideale, jene Flucht aus der Wirklichkeit um in der Welt der Phantasie die Harmonie und Befriedigung zu finden, welche dort nichts zu bieten vermag, tiefe Gefühlsinnigkeit, Widerwillen gegen das rohe gemein-Reale, überwiegend elegische Stimmung.« In der That ist damit der Inhalt eines grossen Theils neuerer Musik bezeichnet. Dass auch diese Gemüthsrichtung ihr Recht und ihren Reiz hat, wer wollt' es verkennen? Allein sie ist vor allem keine neue. Ihren tiefsten Ausdruck hat sie in Beethovens Sonate Op. 101 gefunden, die Zug um Zug die Sonate Op. 7 von Mendelssohn (das kanonische Rezitativ aus Bachs A dur-Messe und das Finale von Beethovens Op. 90 haben beigetragen) hervorgerufen hat. Was aber bei Beethoven einzelner Lebensmoment, ward bei Mendelssohn vorherrschende Stimmung und Richtung, konnte und musste die grosse Menge der Zeitgenossen anziehn, die in der Flucht vor karakterfester Entschiedenheit ihrem unbestimmten weiblichgearteten Sehnen hier Ausdruck gegeben fanden; musste, gleichviel ob in bewusster und unbewusster Nachahmung oder in ursprünglicher Anregung, mehr Stimmen für sich

erwecken. Diese Richtung ist wie gesagt nicht neu, aber niemals so verbreitet und vorherrschend gewesen. Nur wolle man sie nicht Fortschritt nennen und von ihr Zukunft für unsre Kunst hoffen; sie ist Auflösung der feste Gestalten zeugenden Kraft, sie ist in der That Flucht aus der Wirklichkeit, aber nicht Aufschwung zu festen hellgeschauten kühn und treu erfassten Idealen, zu einem höhern den Menschen reinigenden und kräftigenden Leben in der Idee, das wir als Urbild unsers wirklichen Lebens, als diese ideale und wahre Wirklichkeit (für den Geist) fassen; sie ist nicht dieser Aufschwung, der die Werke aller Künstler ächter Weihe — Beethovens wie Goethe's, Bachs wie Raphaels — bezeichnet, sondern Flucht und Scheu vor dem Wirklichen, das uns roh und gemein erscheint weil wir seinen wahren Gehalt zu fassen nicht Kraft und Muth haben. Nicht in dieser Romantik liegt die Hoffnung der Zukunft; über jene hat schon im Sinne dieser Zukunft der Magus im Norden gerichtet: »Todter und unfruchtbarer Wohlstand, scheinheiliger Pharisäer unsers Jahrhunderts! Deine moralischen und bürgerlichen Vorurtheile, und der hohe Geschmack oder Tand ihrer Verdienste ist nichts als Kaviar des Leviathans, der hoch in den Wellen des Luftkreises herrscht — und die Schamröthe eurer Jüngferlichkeit, ihr schönen Geister! ist gallikanische Schminke, Kreide und Insektendotter, aber kein adelig angeborner Purpur eines gesunden, vom Himmel geschenkten und belebten Fleisches und Bluts!«

Umgekehrt haben Andre gerade das Vordringen der Tonkunst in die Sphäre bestimmter Gestalten als das Romantische bezeichnet. Hier tritt kühner als Alle Hektor Berlioz hervor, der einzige Franzos dem Kraft und Liebe für bedeutende Schöpfungen im Gebiete der reinen Musik gegeben worden. Sein Volk ist ein Tagvolk das selbst die Nacht in Tag sich verwandelt, ein Volk des Umherschauns

und unermüdlichen Thätigkeittriebes. Darin fühlt, befriedigt es sich mit einem uns Deutschen unbegreiflichen Selbstgenügen; es thut es treibt es schafft es scheitert es beginnt von Neuem, und täuscht sich wird betrogen und niedergeworfen, und erhebt sich lachend wieder zu neuem Beginnen. Es trällert seine Unruh' in tausend witzigen Chansons hin, hat das *Drame lyrique* und das Vaudeville hervorgebracht, hatte Sinn und Gastfreiheit und grosssinnige Hingebung für Lully, für Gluck, Spontini, selbst für Beethoven soweit es ihn zu fassen vermochte. Aber hier stiess es auf seine Schranke. Die stille Einkehr der Seele in sich selbst, dieses Dunkel wunderbarer Träume, diese mystisch-deutsche Nacht konnte nicht dem muntern Reigenführer einer thatfrischern freiern Zukunft der Völker eigen sein. Berlioz hat in zwanzigjährigem wahrhaft heroischem Ringen nicht die Theilnahme seines Volks für sein Schaffen erwecken können. Wie er selber nur am Vorbilde des Deutschen sich emporgerichtet, so ist er innerlichst gedrungen Verständniss und wärmende Theilnahme bei den Deutschen zu suchen.

Und dennoch, bei dem mächtigsten Ringen an den deutschen Geist heran, wie einst Jakob mit dem Engel gerungen um den hart verweigerten Segen, musste Berlioz der Natur seines Volkes zu eigen bleiben. Beethovens Idee erfüllt und begeistert ihn. Auch ihm kann das Spiel mit Klängen und unbestimmten Erregungen nicht genügen; *pensez-vous*, wirft er einem Vergnügling beim Anhören beethovenscher Musik zu, *que j'entende de la musique pour mon plaisir?* Das bezeugt jedes seiner Werke: seine *Symphonie fantastique (épisode de la vie d'un artiste)* mit der *marche au supplice* und dem *songe d'une nuit de Sabbath*, zu deren Erläuterung er ein Programm (also das Wort neben oder vor dem Tonwerke) nöthig findet, — sein *Harold en Italie* (Byron) in dessen Finale *(orgie des brigands)* An-

klänge der vorhergehenden Sätze *(souvenirs des scènes précédentes)* wie auf dem Wendepunkte der neunten Symphonie vernommen werden, — sein *Retour à la vie*, wo Musik mit gesprochnem Worte zusammenwirkt (er nennt diese melodramatische Verbindung Mélolog) und das Finale rezitirendes Gedicht mit Orchester Solo- und Chorgesang mischt, — seine dramatische Phantasie über Shakespeare's Sturm für Chor Orchester und Piano zu vier Händen, — sein *Roméo et Juliette* (Shakespeare) ebenfalls aus Instrumental- und Vokalsätzen gemischt. Wohl mit Wahrheit — die er selber nicht ganz durchschaut haben kann — sprach Paganini bei dem ersten Auftreten des Künstlers jenes *Vous commencéz par où les autres ont fini.* Berlioz hatte den Muth gehabt und den Geist, sich auf die höchste Felskuppe Beethoven nachzuringen. Und es war ihm Nothwendigkeit gewesen und Verhängniss, hier zu beginnen und hier zu weilen; denn hier erst, wo die Musik ihre Gränze berührt und zu fremder Stütze greift in das Reich des freiern Geistes einzudringen, — eben an dieser fremden Hülfe fand der geistvolle Franzos die Leitung umgekehrt in das Gebiet der Musik; die Musik musste erst etwas ausser ihr bedeuten, um ihm eingänglich zu sein, während sie den deutschen Vorgänger erst sinnlich dann seelisch erfüllt hatte (seine Werke bezeugen's) bevor sein gesammter geistiger und Lebensinhalt in ihr Ausdruck fand und aufging. Denn das auch ist merkwürdig, dass Beethoven (wie schon zuvor bemerkt worden) auch nach seiner Körperlichkeit vorausbestimmt und hingenöthigt war zu seinem Ziele. Langsam und immer härter schied seine Taubheit ihn aus der Menschengemeinschaft und bannte den mitten im lebenfrohen Wien Einsamen in die Traumwelt der Instrumente, bis er sie ganz durchgelebt hat und in ewig ungestillter Sehnsucht nach dem herzerquickenden »Worte«, nach der traulichen Brüdergemeinschaft hinverlangt. Das war Ziel und Krone

seiner Lebensaufgabe; die zehnte Symphonie ward nicht, sie konnte und sollte nicht werden.

Auch Berlioz hat nicht weiter dringen können, Niemand kann es. Denn der Abschluss liegt nicht im Kraftmaass dieser oder jener Individualität, sondern im Wesen der Sache. Nicht Berlioz konnte (wie ihm mit einem Enthusiasmus zugeschrieben wird, den man — ohne beizustimmen doch liebenswürdig finden muss, da er dem Gefühl des Fortschritt-Drangs und der Liebe entsprungen) die »erweiterte Ausbildung der Instrumentalmusik nach der Seite der poetischen Idee« als eigenthümlicher Beruf zufallen; das war schon die That Beethovens geworden, der jeder Nachfolgende sich nur anschliessen kann. Dies steht für Jeden fest, der Beethovens oben genannte Werke (schon die Titel würden es bezeugen) kennt; es lässt sich auch nicht durch die Behauptung in das Unbestimmte ziehn: Beethoven habe »sein ganzes Leben hindurch die Befreiung der Instrumentalmusik vom formellen Zwange« angestrebt, — das habe er in der neunten Symphonie vollbracht, die man mit jenem Verse

> Nun zerbrecht mir das Gebäude,
> Seine Absicht hat's erfüllt!

karakterisiren könne. Formeller Zwang besteht nur für den der der Form nicht mächtig, dem Kundigen ist jede Form nur vernunftnothwendiger Ausdruck für irgend eine Reihe geistiger Kundgebungen. Aber jede Form ist nur für ihren Inhalt vernünftig und nothwendig; folglich ist jede nur einseitig anwendbar und muss dem ihr fremden Inhalt widersprechend und zwangvoll werden. Nur die Herrschaft über alle giebt mit der Macht neue zu bilden wahrhafte künstlerische Freiheit, die nichts weniger ist als Formzerbrechen und Formlosigkeit, sondern vielmehr volles Uebereinstimmen der Idee und Empfindung mit ihrer Aeusserung. Nicht Zwang und nicht Willkühr sondern Freiheit, Ueber-

einstimmung des Wollens und Thuns mit der Vernunft, ist im Wesen der Kunst gesetzt und war auch Beethovens Losung. Dies Schritt für Schritt durch alle Kunstgestalten und an den Meisterwerken aufzuweisen ist eine Hauptaufgabe der Kompositionslehre gewesen. Man hat früher Beethoven Formlosigkeit zum Vorwurf gemacht, wie jetzt das Formzerbrechen zum Verdienst; die Kompositionslehre hat erwiesen, dass gerade er seit und neben Bach der Formfesteste, namentlich für die Formen der Instrumentalmusik über Haydn und Mozart hinaus der Vollender — nämlich der jene Formen am vollständigsten und schärfsten ausgeprägt — geworden ist. Zugleich war ihm nach innerlicher Nothwendigkeit Beruf und Macht zu neuen Gestaltungen verliehn. Die letzte derselben (vorgespielt in der Fantasie mit Orchester und Chor und deren Nachahmungen von Fränzl und Andern) war die der neunten Symphonie, der Felicien Davids und Mendelssohns Symphonie-Kantaten *) nachfolgten. Wie kann man nun Berlioz »Schöpfer der Vokalsymphonie« nennen?

Wäre das nur Erörterung eines Ehrenpunkts? dann durften wir uns ihr nicht hingeben; nicht um einen Sieger- oder Erfinderpreis, um Erkenntniss und Fortschritt handelt es sich hier. Jene Form der neunten Symphonie (nenne man sie Symphonie-Kantate oder Vokalsymphonie) war für Beethovens Person und im Gange der Kunstentwickelung nothwendig also künstlerisch berechtigt, sie ist es nicht für seine Nachfolger. Der Chor der Instrumente, diese »Neue Welt« des Musik-Daseins, soll sich für die Abentheuerlichkeiten eines Harold oder eines verwilderten Kunstjüngers hergeben? Dergleichen, unendlich tiefern Gehalts, vertraut Beethoven (in seinen Sonaten Op. 110, 111, Fmoll, Cismoll)

*) Vollständiger hab' ich mich hierüber im Jahrgange von 1847 der allg. mus. Ztg. ausgesprochen.

dem einzeln-subjektiven Klavier; dem Chor, der Symphonie fallen ganz im grossen Sinn der alten Tragödie die allgemeinen Zustände und Interessen zum Antheil. Und noch schlagender wird, was der neunten Symphonie nothwendig war, das Hinüberwachsen selbständiger Instrumentaldichtung in Vokalsatz, den Nachfolgern zum Gebrechen. Sobald das Wort in seiner Tageshelle und Bestimmtheit eintritt, ordnet es sich die Dämmerung des Instrumentals als Beiwerk und Hintergrund unter. Vergebens will dann das Orchester wieder Selbständigkeit erringen. Es kann sich vor- und aufdrängen, kann sich breit auslegen und das Wort mit ausdauerndem Drucke zurückdämmen; aber die Macht des erwachten hellern Bewusstseins wirkt fort, so gewiss der Erwachte sich nicht willkührlich wieder in die Traumbilder des unterbrochnen Schlummers zurückzwängen kann. All die verwegnen Gebilde Berlioz bezeugen nur, dass er mit seinen Symphonien Unaussprechbares auszusprechen unternommen und Hülfe gesucht hat ausser dem Kreise dem er sich eingeweiht, — ja ausser den Gränzen seiner Kunst. Jene »Vokalsymphonien« sind Kantaten mit überwucherndem Instrumentale. Der Zutritt des Gesangs erfolgt nicht nach innrer Nothwendigkeit sondern nach dem Bedürfniss des Künstlers, das unzulängliche Ringen und Stammeln des Orchesters, dem er willkührlich Unmögliches zugemuthet, auszudeuten; der Wiedereintritt des Orchesters in Selbständigkeit erneut den Kreislauf des ewig nach innrer Nothwendigkeit scheiternden Unterfangens.

Wer wäre so herzlos, auf die Sisyphus-Arbeit eines so reichen energievollen auf Tod und ewige Verkennung hin sich selbst getreuen Geistes anders als in ehrfurchtvollem Mitgefühl hinzuschaun? Wahrlich in Berlioz auch waltet mächtig jener Drang nach Vorwärts, jenes Leben das »nach Flammentod sich sehnet«, das ihn hoch erhebt über alle Matten, denen nur Muth und Kraft gebrach sich

aus dem vermeintlich Sichern und Hergebrachten das aber in Wahrheit das Ausgelebte ist herauszuwagen. Aber wir sollen an ihm lernen und bekennen: dass in der Kunst ewige Vernunftgesetze walten, die jeden ihrer Schritte bis zum Ende mit Nothwendigkeit bedingen, dass auch die reichste Intelligenz (die hat Berlioz vor vielen Kunstgenossen voraus) nicht genügt wenn man nicht jene Gesetze tief erkannt und unverbrüchlich in das Herz geschlossen hat, — und dass auch der Kunst ein bestimmter Lebensverlauf vorgezeichnet ist in ihrem Wesen, über den hinaus kein Arzt und kein Adept führt.

Oder hätte jener warme Freund von Berlioz (Hoplit) Recht, der all jenes Ringen des Künstlers daraus erklärt, dass ihm nicht gelungen sei den geeignetsten Schauplatz, die Oper, sich zugänglich zu machen? Warum sollte ihm unmöglich gewesen sein, was in Paris und allerwärts so Vielen geglückt, wäre nicht sein Wesen einer andern Bestimmung gefolgt? Kann denn der Künstler was ihm beliebt? empfängt er sein Gesetz aus innerm Trieb' oder von beliebigen Aeusserlichkeiten? Nur der falsche Künstler, nur der Künstler wo er falsch ist gegen sich selbst und sein innres Gesetz wird von Aussen bestimmt. Aus festerm Stoffe schuf Jenen die Natur.

Und was hätt' er auf der lyrischen Bühne gefunden? Hat sie eine Zukunft?

Unstreitig ist diese Frage bei dem Forschen nach der fernern Entwickelung der Kunst eine der gewichtigsten. Sie knüpft sich für uns Gegenwärtige eben so nothwendig an den Namen Richard Wagner, wie die vorige Richtung der Zukunftfrage an Berlioz Namen. Wagner hat mit einer Bestimmtheit des Bewusstseins, die keineswegs der Eitelkeit sondern fester Ueberzeugung entsprungen ist, seinen

Opern (namentlich Tannhäuser und Lohengrin) einen Fortschritt nach der Zukunft beigemessen; seine Schriften zeigen den geistvollen von der Nothwendigkeit des Fortschritts ganz durchdrungnen für seinen besondern Beruf energisch und unerschütterlich wirkenden Mann, seine Opern selbst haben gleich Berlioz Kompositionen an vielen Orten lebhaftesten Antheil, in manchem feurig edlen Gemüth Enthusiasmus erweckt und die Ueberzeugung, dass hier die verheissne Zukunft und Vollendung der Oper gegeben sei.

Ist dies? und ist überhaupt von der Zukunft Vollendung jener Idee die sich uns als Oper gestaltet hat, zu erwarten?

Die Oper ist vor Allem ein Drama, das Personen in realer Wirklichkeit und Leiblichkeit, in Handlung und Wechselwirkung darstellt, Menschen in der Bethätigung des Lebens nach aussen. Die Persönlichkeit tritt im Drama nach ihrem Karakter, nach Gedanken und Willen Gesinnung und Stimmung, unter dem Einfluss bestimmter Verhältnisse heraus in Thätigkeit mit Andern gegen Andre, der volle Mensch in voller Lebensthätigkeit. Dies ist bekanntlich die Aufgabe jedes Drama's; nur bedient sich das musikalische statt der Rede ganz oder theilweise der Gesangsprache. Sie soll als besondre höhere oder innigere »innerlichere« Sprache die »Rede des gemeinen Lebens« ersetzen und den Inhalt des Drama's in höhere oder phantastischere Regionen erheben.

Vor Allem wollen wir von der Halbheit der Misch-Oper absehn, in der gesprochnes Wort mit gesungnem wechseln. Ist einmal die Sprache dieser Wesen die vor uns auf der Opernbühne leben Musik, so möge kein gesprochnes Wort uns aus dem phantastischen Traum' erwecken! wir würden allen Glauben verlieren. Der wirkliche Mensch hat immer wirkliche Sprache; Gesang ist ihm ein ganz andres

und besondres Moment seines Lebens, das er nimmermehr, als etwa in Scherz und Tändelei, mit der Sprache verwechselt und an deren Stelle verwendet. Vergebens auch hat man den Widerspruch durch Vergleich mit jenem Wechsel von Vers und Prosa bei Shakespeare und deutschen Dichtern erläutern und entschuldigen wollen. Vers und Prosa sind nur verschiedne Formen ein' und derselben Substanz, der wirklichen Sprache; der Vers ordnet nur das Spiel der Betonungen des Weilens und Eilens und der Anklänge, ohne die Bedeutung und Wirksamkeit des Worts zu ändern oder zu verschleiern. Der Gesang vermählt dem Wort' ein Element, das zwar ebenfalls in der Sprache vorhanden ist, aber nun erst aus seiner Verhülltheit und Unterordnung unter die absolute Sprachbedeutung zur Mitherrschaft — ja vermöge des begleitenden Orchesters der Stimmvielheit und des musikalischen Rhythmus leicht und oft zur Oberherrschaft kommt. Gesang und Sprache, wenn gleich verwandt ihrem Ursprunge nach, sind verschiedne Idiome die einander ausschliessen. Entweder steht das Drama auf dem Boden des wirklichen Lebens und redet dessen Sprache; oder es verlässt diesen Boden und diese Sprache und wird Oper. Die Mischoper ist Halbheit, ein grundsatzloses Unding; das Idiom der wahren Oper ist Musik.

Hiermit beginnt das Verhängniss seine Herrschaft, das von Anfang an über der Oper gewaltet hat, oft gescholten oft bekämpft und stets rückkehrend.

Diese Singenden sollen Menschen, diese gesungnen vom Instrumental' umrauschten Melodien, in denen so oft das Wort untertaucht bis zur Unverständlichkeit, sollen Rede sein? Gerade das leibliche Vortreten der Singenden zu dramatischer Bethätigung macht ihre Gesangrede zur Fabel, zum wirklichkeitlosen Phantasiespiel. Was man nie geglaubt, nie zu überreden zu zeigen gewagt hätte, alles Märchenhafte Abentheuerlich-Unmögliche, jeden Sturm

unberechtigter oder übertriebner Gefühle, jeden Sinnentaumel üppiger Lust überredet man sich hier wagen zu dürfen.

Und abermals: diese Gesangsprache, diese Musik, die Räthselsprache des verhüllten Innern soll treffend und behend genug sein für den barschen hastigen Fortgang erregter Handlung, in der oft sogar das schnelle Wort des Dichters lähmend scheint? Das Drama will schlagfertig vorwärts dringen, die Musik muss weilen bis ihre Anklänge sich zu Stimmungen gefestet und uns gestimmt haben zum Einverständniss. Wie will man diesen Widerspruch versöhnen? Nothwendig muss auf jene dramatische Schlagfertigkeit verzichtet, die Handlung muss einfacher weilender, nicht entwickelt werden — was von je der Preis der Dramatiker war — sondern sich in wenig monumentale Momente zusammengezogen hinstellen, in denen die Musik sich ausbreiten, in die man sich vertiefen könne. Und damit das alles irgend möglich sei, muss der Dichter vom weiten Schauplatze des Lebens sich auf jene zählbaren Hergänge und Karaktere zurückziehn, in denen das innerliche Leben des Gemüths bedeutend genug und sonst geeignet ist, den Reichthum des nicht der Musik erreichbaren Geistes und zugleich des thatvoller nach Aussen drängenden Lebens vergessen zu machen.

Erklärt dieser erste Hinblick nicht die ganze Geschichte der Oper? Auferstehung der alten Tragödie sollte sie sein, Spiel müssigen Adels und üppiger Höfe ward sie, sobald sie sich nur festgestellt und auf der Bühne eingebürgert hatte, eine Stätte für Prunk- und Schaulust für Sinnenkitzel und Zerstreuung, an der das scheinbar ernsteste Vornehmen possenhaft umschlug. Wer waren diese »Alexander in Indien«, diese Zenobien und Armiden, Cäsaren und Katonen der grossen italischen Oper, die zu ihrer Zeit die ganze Welt erfüllten? Kastraten waren es und trillernde Kourtisanen, die mit Gold überschüttet, Gebieter des Er-

folgs, die launischen Herrschaften des Kompositeurs wurden, mächtig genug selbst unsern starken Händel zweimal zu ruiniren und in Wahnsinn zu stürzen, bis er von ihnen liess. Und wissen wir jetzt ohne die Berühmtheiten des Solfeggio auszukommen? haben nicht noch Mozart und Winter, Spontini und Meierbeer, Weber und Spohr, Fioravanti und Flotow dem Bravourgesang' huldigen und zollen müssen? Oder will man das Hauptzugmittel der modernen Oper ein Paar Jahrhunderte früher schauen, den Prunk der Ausstattung? Unter andern hat es schon der alte Freschi gekannt, der 1680 in seiner Berenice Chöre von 100 Mädchen 100 Soldaten 100 Reitern in eiserner Rüstung aufführt, dazu 40 Hornisten zu Pferde 6 Trompeter zu Pferde, 6 Trommelschläger 6 Fahnenträger 6 Posaunen 6 grosse Flöten 6 »Meistersänger« mit türkischen Instrumenten 6 andre mit Querpfeifen 6 Pagen 6 Sergeanten 6 Cymbalisten 12 Jäger, dazu beim Triumphzuge 12 Reitknechte 6 Wagenführer 6 andre 2 Türken die einen Löwen und zwei Elephanten führten, den Triumphwagen mit 4 Pferden bespannt, 12 Wagen und 12 Pferde mit Gefangnen und Beute, 6 Kutschen, die der Adel dazu geliehn.

Genug von diesen Kindereien. Der einzige Gluck taucht aus all der Nichtigkeit und Verderbniss empor, rein und stark. Er auf dem festen maassvollen Boden der alten französisch-aristotelischen Tragödie wollte das wirkliche Drama, nicht Musik und Zerstreuung unter dem Vorwand des Drama's. Er hat es nicht nur gewollt und gethan, er hat es — wenn gleich kurzgefasst — in deutlichen bestimmten Worten urkundlich ausgesprochen. Handlung Karaktere Wort des Dichters sind ihm heilig, ja sie allein seine einzige Aufgabe, Musik ist ihm nur Ausdruck Austönen jener geistigen Mächte.

Das ist Glucks weihevolles Loos. Ueber seinen Gedanken hinaus hat es für die Oper der Idee nach keinen Fort-

schritt geben, auch Wagner hat keinen höhern Gedanken fassen und offenbaren können. Sein Prinzip: vollkommenste Einheit der Musik als des Ausdruckmittels mit Dichtung und Handlung ist das glucksche.

Jedenfalls zeichnen sich neben Glucks Wege zwei andre Richtungen.

Die eine setzt sich zur Aufgabe, das Musikalische zu reicherer ja reichster Wirksamkeit zu bringen und daneben möglichst der Handlung treu zu bleiben. Dies ist der Weg Mozarts und seiner Nachfolger, der früher bezeichnet worden. Jedenfalls hat sich die Musik namentlich in der ihr eigenthümlichen Dramatik (in der Polyphonie) ungleich reicher entwickelt als Gluck sie besessen; und gewiss bietet sie hier Kräfte für dramatische Aufgaben, die jenem Bahnbrecher nicht zu Gebote gestanden.

Die andre Richtung ist die von Wagner im Lohengrin (namentlich im ersten Akt) betretne. Wenn Gluck nach dem Zeugniss seiner Worte und Thaten sich nicht von den »Formen« der damaligen Opernmusik im dramatischen Vorschritte will hemmen lassen: so zerbricht Wagner jede Form der Musik, — wenigstens geht er kühn darauf aus. Jeder dramatische Moment und jedes Wort schöpft unbesorgt um Vorhergegangnes und Folgendes aus dem Ozean der Tonwellen seinen schäumenden Becher nach eignem Gefallen und Bedürfniss. Kein erweckter Keim ist des Sprossens kein Motiv der Fortführung kein Gedanke der Vollendung sicher, jeder Standpunkt schwankt, häufig bis zu vollster Ungewissheit der Tonart; der Augenblick gebietet ergreift was eben jetzt der dramatische Moment zu fodern scheint.

Allein die Musik hat gleichwohl ihr ewiges Gesetz in sich, das man nicht zerrütten und verstossen kann, ohne sie selber zu tödten. Jeder Tonschritt jeder Akkord jedes Tongebiet hat für sich und in sich selber Sinn und Bedeu-

tung und kann nur in diesem Sinne wirken, kann nur nach diesem Sinne sich mit gleichgesinntem Worte verschmelzen und gleichgestimmten Karakteren und Momenten der Handlung sich widmen, wofern nicht zwischen dem innerlich Geschiednen lähmendes Widerstreben und schreiender Widerspruch anheben soll. Und wenn jeder menschlichen Mittheilung logische Entwickelung zum Grunde liegen muss, wenn die Sprache mit dem Rüstzeug des schnell verstandnen Worts ausreden, ihre Sätze vollenden und verketten muss um verständlich zu werden: wie viel unentbehrlicher ist jene geheime Logik und Syntax der soviel dunklern unbestimmtern Tonsprache? Ihr die Form — irgend eine Form — versagen oder entziehn, heisst sie in das Chaos zurückschleudern.

Ich sage die Form oder irgend eine Form. Noch einmal muss ich jeder besondern Form Recht und Unentbehrlichkeit für den Inhalt dem sie sich eignet gewährleisten, während jede für fremden Inhalt nicht nur entbehrlich sondern sogar unzulässig ist. Gluck hat die alte Arienform zerbrochen, Mozart hat sich leichter flüchtiger bewegt als seine Vorgänger und Nachfolger in der Oper, Bach hat in der matthäischen Passion mit Chören von vier Takten ja von einem (zwei) wichtige Momente ganz erschöpft, Beethoven geht in der zweiten Messe mit schlagender Kühnheit von einem Treffzuge zum andern, wo Andre breite Formen auseinandergerollt und den Geist erstickt hätten. Aber das Urgesetz der Form: dass ein Gedanke sich ausspreche, einer den andern bedinge, — das ist nimmer aufzugeben.

Wagner selber hat es nicht über sich und seine erwählte Kunst vermocht. Was ihm in der Form der Verarbeitung (in der kunstgemässen dialektischen Wendung Erweiterung Umgestaltung der Motive u. s. w.) um der Ueberordnung von Wort und Handlung willen unannehmbar geschienen, das schleicht und drängt sich als nackte

Wiederholung ein — und muss es, da die Tonkunst wiederholt anklingen muss, was in der Seele Sympathie und Verständniss finden soll. Kein Komponist hat von der Wiederholung eines Motivs das Bedeutsamkeit für die Handlung haben soll so fleissigen Gebrauch gemacht, wie Wagner beispielsweise von jener kleinen Melodie, in der Lohengrin sein verhängnissvolles Gebot ausspricht, das die ganze Entwickelung des Drama's bedingt. Allein Wiederholung ist doch nur da richtiger Ausdruck, wo derselbe Gedanke in derselben Stimmung wiederkehrt. Wo das nicht ist, kann sie nur als äusserlich Erinnerungswort, mnemonisch nicht seelisch, aufgefasst werden; sie wirkt dann nicht durch sich, sondern durch das innerliche Zusammenhalten mit dem gegenwärtigen Momente, wie wenn z. B. ein vergeblich Gewarnter im Augenblick seines Verderbens sich die liebreiche Mahnung des Warners reuvoll zurückruft. Dergleichen Erinnerungen können an rechter Stelle die tiefste Wahrheit sein und treten dann auch bei Wagner in vollberechtigter Wirkung ein; aber sie stumpfen sich leichter ab als irgend eine Form musikalischer Dialektik, und können die eigentliche, Gedankenführung und Ausführung, nicht ersetzen.

Niemand kann es weniger als mir anstehn, einem so geistvollen und energisch wirkenden Künstler wie Wagner hiermit einen Schulprozess anzuhängen über die Frage ob er genugsam motivirt und »gearbeitet« habe, ob nicht. Weiss ich doch gar wohl, dass dieses »Arbeiten« jeder aufmerkende Schulkopf lernen und gleichmüthig damit werkeln kann. Es ist der Stolz all' jener Selbstzufriednen, die von der Tonsetzkunst Profession machen; »mit wenig Witz und viel Behagen dreht jeder sich im engen Zirkeltanz.« Aber dieses Arbeiten, spottwürdiges Werkeln wenn es sich ohne Inhalt und Beruf als schöpferisches Walten gebahrt und vordrängt: es ist zugleich die Kraft des Mei-

sters, jene Kraft ohne die Niemand Meister ist und Meisterliches — das heisst Vollendetes — das heisst ein Kunstwerk schafft. Mit Geist und aus dem Geiste geübt ist es für Kunstjünger ächte Turnkunst der schöpferischen Geisteskraft, wie Logik und Mathematik für Jünger des Denkens, ist es für den Meister Ausgeburt jener ersten noch unvollständigen noch lebensunfähigen Lebenskeime, die seine schöpferische Liebe in göttergleicher Vollgestalt der Welt zu schenken berufen. Ein Mann von Wagners geistiger Macht hat diese Kraft und Kunst der Arbeit längst besessen oder könnte sie jederzeit gewinnen. Aber entbehren kann er sie nicht, und eben so wenig kann auf sie verzichtet werden — wär' es auch zu Gunsten dramatischer Wirkung — ohne dass Wesen und Vermögen der Musik damit aufgehoben würden. Wer das an jener Oper selber fühlen und erkennen will, der vertiefe sich in die erste Scene des zweiten Akts, wo das arge Paar in Selbstpein und Selbstanklage in Verzagtheit und grimmer Verbissenheit neue Plane schmiedet. Wie gräbt sich da der musikalische Gedanke tief und tiefer mit unermüdlicher Beharrlichkeit in die Seele! wie qualvoll windet sich, gleich der Versucherschlange als ihr zum erstenmal einst die Ferse auf das Haupt trat, jene wunderlich beklemmende Unterstimme (es ist die zum ersten Mal in der Welt künstlerisch angewendete Bassklarinette) unter der Stachelrede des argen Paares fort! Entbehren wollte Wagner auch da nicht jener Ausbreitung der Tonsprache, die so ureigen ihrem Wesen, so unentbehrlich ist für ihre Wirkung, wo die Scene (wie am Schlusse des ersten Akts und im dritten) Verweilen im Stillstand der Handlung gestattete.

Mag er nun dem Wesen und Bedürfniss der Tonsprache öfter fernab getreten sein oder nicht: das ist nicht die hier zu entscheidende Frage; das muss der Kritik — und die tiefere Begründung muss der Musikwissenschaft überlassen

bleiben. Hier sollte nur die andre Richtung neben dem Pfade Glucks bezeichnet werden an seinem freidenkendsten Nachfolger. Diese Freiheit des Gedankens, der sich durch keinen Rückblick auf Herkommen und Gewohnheit verkümmern lassen will, dieses beharrlich auf den einen Punkt dem es gilt, auf die Scene gerichtete Wollen: das ist der Karakter und die Ehre Wagners. Ich habe diesen Karakter und die That Wagners an dem Punkte zuerst zu erfassen getrachtet, der für die Oper der entscheidende ist: an dem Zusammentreffen der Musik mit dem Drama und am bedingenden Einflusse dieses Vereins auf jene. Hier liegt die Entscheidung der Zukunftfrage, gleichviel ob es Jedem ohne viel umfassendere Auseinandersetzungen möglich und genehm sein mag, das hier nur flüchtig Angedeutete weiter bis zu fester Ueberzeugung zu verfolgen. Was jenen Punkt anlangt, so muss erkannt werden: dass Wagner eine Lebensbedingung des musikalischen Drama's festgehalten und zu erfüllen getrachtet — unverbrüchliche Widmung und Hingebung an den dramatischen Inhalt — soweit ihm gegeben war, dass aber dieses Prinzip nicht als seine sondern längst vor ihm als Glucks That in das Leben getreten, und keineswegs ohne Nachfolge geblieben ist.

Wie wär' es auch möglich gewesen, jene Foderung, sich im Drama der dramatischen Aufgabe zu widmen, jemals ganz aus den Augen zu verlieren? Von den Erfindern der Oper an, von Jacopo Peri und Caccini, von den ältern Italienern und unserm Händel an bis zu dem geistreichsten aller Bonvivants Rossini her ist aus aller Unreife und Verderbtheit hervor wenigstens in einzelnen Momenten jener dramatische Zug nachzuweisen; wie viel und Unvergessliches Mozart und Beethoven und wie viel Andre diesseits und jenseits des Rheins und der Alpen uns geschenkt, bleibt unvergessen. Besonders aber muss Spontini's mit seiner Scenenkunde, K. M. Webers (dem sich Wagners musika-

lische Diktion enger als ihm wohl selbst bewusst ist anschliesst) und Meierbeers, in den Momenten wo sein eminentes Talent der Scene treu bleibt, als der nächsten Vorgänger Wagners gedacht werden.

Er verdankt ihnen viel — und wer auf ihrer Bahn nicht? — aber er hat auch das verhängnissvolle Erbtheil nicht von sich weisen können, das besonders Spontini und Meierbeer aus der Hand der Verhältnisse nehmen und in reissendem Ueberwuchern haben vermehren müssen: die breite prunkvolle Ausstattung der Scene, die aus der Unfähigkeit der Oper für raschern Fortschritt der Handlung und reichern Geistgehalt ihren Ursprung nimmt und auf Beides steigernd zurückwirkt. Spontini wird durch Nationalität durch den Schauplatz Paris und den Rhythmus des napoleonischen Einherschritts zum lapidar-prunkvollen Römer. Waffenglanz abentheuerlicher Kriegszug breites hierarchisches Gepränge Alles fodert weite Scene, Stillstand aller sonstigen Interessen, um all' die metallisch flammende Pracht, all' den bedrohlichen Glanz antikisch maskirter Paraden, all' den dienstfertigen Jubel ewig fertiger Tänzerschwärme und für jeden Gebietiger allen Göttern Opfernder aug'- und ohrüberfüllend auszubreiten. Gerade hierin barg sich der Wurm, der Spontini's sonst so hochgeschmückten Thron zernagt. Vergebens bewiesen seine Anhänger, dass dieser Prunk dem Römerthum, dem Zeitalter der Diadochen und Hohenstaufen gemäss sei; warum hatt' er sich diesen Aufgaben gewidmet? und warum war die Zeit dafür, die zehnjährige Frist Napoleons, ins Grab gesunken? Nun war die Restauration gekommen und blickte gähnend unter dem Thronhimmel hervor nach Belebungskräften umher. Was wurde da nicht alles hervorgeholt und zusammengetragen? sogar Revolution (die Stumme) und Hugenottenmord und ein befreiender Wilhelm Tell, der sich in halb Deutschland für den treuen Andreas Hofer ausgeben musste! Ein Lebens-

prinzip — ein positives wie die napoleonische *gloire* — wollte sich nicht ergeben, und so erging man sich in der ganzen Breite des Daseins und trug zusammen was nur irgend reizend oder seltsam oder neu schien; das ist der Trödelkram der meierbeerschen Scene, — eben so zeitgemäss (hunderte von Aufführungen beweisen es überall) als zuvor Spontini's soliderer aber einförmigerer Prunk. Zur Entschuldigung kann man nur sagen: dass all' das Schauwesen möglicherweise neben jenen Vorgängen die die Fabel des Drama's bilden auch in der Wirklichkeit seine Stelle gehabt. Gewiss ist den Wiedertäufern auch die Sonne aufgegangen, ist man damals auch Schlittschuh gelaufen, ist in der Hugenottenzeit der Louvre erleuchtet und Bittgang gehalten und von Zigeunerinnen und Studenten getanzt und gejubelt worden. In manchem da zur Schau Kommenden fühlt sich auch karakteristische Lokalfarbe; nur verliert sich der Kern der Sache, stumpft sich die Schärfe der Handlung unter der Masse des Beiwerks, der Mensch unter dem überladnen Kostüm. Und nun versuche man doch, unsern Intendanzen und unsern allermodernsten Operfanatikern gegenüber — die alle so gewiss auf demselben Boden stehn wie ehedem Freschi's Zeitgenossen — ohne diesen Apparat auszukommen!

Auch Wagner hat das Verhängniss der Oper nicht abwenden können. Sinnreicher wie der Dichter des Propheten und der Hugenotten trachtet er nur den Prunk der Ausstattung als nothwendiges Moment mit der Handlung zu verschmelzen. Dazu bietet das Mittelalter geeignete Stätte. Wenn der heilige Graal seine gefeiten Streiter aussendet, ist es natürlich, dass König und Fürsten Ritter und Volk sich in sinnreich geordneten Wogen zum Strande drängen, dem Nachen entgegen mit dem sonnhell geharnischten Ritter, wundersam von einem Schwane gezogen. Da ist der prunkende Aufritt der vier Grafen unter dem Durcheinander-

geschmetter ebensovieler Trompeterchöre; da ist der Wiederhall der Hifthörner an der Stelle, die näher und ferner durch die Waldhöhn in Chören herüberschallen; da erglüht der Venusberg und lässt in die sinnverwirrende Wollust seiner Heimlichkeit schauen, da gleisst der Nibelungen Hort, um abermals im Rheine zu versinken. Das ist ein Stück Poesie! Wer hätte nicht schon einmal in dieser oder jener Gestalt sie geträumt! Hier freun wir uns des zauberisch-glanzvollen Anblicks und haben uns nicht zu schämen; denn er ist die Sache, das Drama selber.

Er ist es.

Aber dieses Drama wäre das Drama der Zukunft? das Mittelalter ein Bild unsrer Zukunft, das Verlebte ganz Ausgelebte wäre das Kind unsrer Hoffnung? Unmöglich!

Jene Sagen und Mähren von der Teufelinne Venus und dem heiligen Graal vernehmen wir mit all dem Waffengeprassel der biedern Recken und ihren Gottesgerichtskämpfen als Nachhall längst verklungner unserm Gemüthe ganz fremder Zeiten. Unsre Phantasie bildert gelegentlich spielend damit, kann sie vielleicht einmal in den leichtern mehr dem Halbscherze gewidmeten Formen etwa der Ballade wieder hervorziehn; aber je mehr Ernst gemacht wird, sie uns in greifliche Nähe zu bringen, desto befremdeter erkalteter treten wir zurück. Nicht die Geisterwelt ist der Dichtung, selbst der dramatischen, verschlossen, wenigstens nicht bei uns Deutschen. Neben allen Lehren der Philosophie und allen Erläuterungen und Verläugnungen der Physiker und Materialisten lauert aus der Kindheit her in irgend einem dunkeln Winkel des Gemüths jener aus Graun und Verlangen gemischte Traum von einer in dieses Leben hineinragenden andern Welt, der bei'm »Geist des erschlagnen Hamlet« uns Schauer durch das Herz jagt und der Mähr vom Erlkönig in athemlosem Bangen horchen lässt, — man zwing' uns nur nicht (wie Weber im Freischützen gethan und

Wagner im fliegenden Holländer) so lange hinzuschaun, bis wir die Knöpfe am Gewand' des Geistes abgezählt. Auch das Leben versunkner Jahrhunderte leben wir noch einmal durch, soweit wir vermögen, das heisst aber: soweit wir Menschliches, uns und unser Sinnen und Fühlen darin finden. Jene Zeit des Mittelalters kann gar wohl Mitgefühl wecken, aber mit dem was ihr Menschliches und uns Verwandtes inwohnte, nicht mit ihren stählernen Recken und dem ganzen zusammengeraubten Plunder und Gerassel der hochtrotzigen hohlen Feudalwelt, nicht mit jener Minne die — wie die Neger mit ihren Götzen thun — den Gegenstand ihrer Wahl bald anbeterisch verehrt bald prügelt (Chriemhild rühmt, dass Siegfried »so zerbläuet ihren Leib«) und zur willenlosen Kreatur herabdrückt. Wir können nicht mitfühlen, wenn Lohengrin an der Geliebten die — sie weiss nicht warum verbotne Frage nach seinem Namen mit ewiger Scheidung straft; wir begreifen dass Venus Jünglinge verlockt, fassen aber kein Herz zu jenem Tannhäuser der vor unsern Augen aus den Armen der Wollust sich losreisst, die Bussfahrt nach Rom beschliesst weil eben Pilger vorbeiziehn, sie unterlässt und zur reinen Geliebten (eben vernehmen wir von ihr zufällig das erste Wort) auf die Wartburg zurückkehrt, weil ihr Name genannt wird, im Sängerwettstreit — beiläufig: es kann in der Oper kein besondrer »Gesang« angestimmt werden, es giebt da keinen Gesang mehr weil derselbe Sprache geworden ist — Angesichts der reinen Geliebten die Genussliebe preist, verstossen und zur Bussfahrt verurtheilt endlich doch nach Rom wallfahrt, dort keinen Ablass findet und nun wieder in den Venusberg zurückbegehrt, kaum noch zuletzt durch rechtzeitigen Tod erlöst. Das alles lassen wir uns wie gesagt im Mährchen halb achtlos halb mit Phantasiebildern spielend gefallen, nehmen es auf den alten Pergamenten kühl-objektiv als Vorstellung entlegner fremder Zeiten hin.

Sobald es aber auf der Bühne in ausharrender Leiblichkeit mit dem vollen Zugerüst der Wirklichkeit uns gegenübersteht, sinkt es aus dem berechtigten Asyl halbverklungner Sage, der wir gutwillig lauschen mochten, in die Sphäre aller sonstig auf Sinnenspiel berechneten Phantasmagorien hinab. Selbst die tiefern gemüthwahren Züge (wie jene Scene des zweiten Akts von Lohengrin) verlieren ihre Macht, da sie aus fremdkalten Umständen, für das theilnahmbereite Gemüth fast zusammenhanglos hervortreten.

Nein. Das ist nicht die Oper der Zukunft. Das ist Flucht aus der Gegenwart hinaus, die dem Geiste des deutschen Künstlers keine grossen allgemeinen Interessen bot, in eine Vergangenheit in der wir einst, werdende Jünglinge, des ewigen Römerns und Hellenisirens müde wenigstens deutschthümelnd träumen konnten und vaterländischen Boden unter uns zu fühlen stolz waren. Diese Flucht, sie führte einst in aussichtloser Zeit den ritterlichen La Motte Fouqué jetzt wundersamer Weise Wagner in das Vaterland der Ritter und ausgezierten Minnehöfe und des Klerus von Gottes Genaden mit seinen allen Heidenthümern abgeborgten Sagen, führte ihn der in Dresden um ganz andre Interessen gerungen auf die Stätte abentheuerlicher Standessatzungen über jene absonderlichen Rechte Berufe Ehren und Fürwahrnehmungen, die ganz wo anders als im Volk oder im Christenthum oder im Allgemein-Menschlichen ihre Wurzel hatten. Denn das Volk dem wir angehören, das unsre Vergangenheit und Zukunft ist, lag noch unbewusst und unberechtigt unberufen und unbeweglich halb eingeschüttet in der Muttererde da. Und doch ist nur in ihm der unversiegliche Stoff für wahre Kunst für ächtes Drama: das wahrhaft Menschheitliche das ewig unser Gemüth fasst und erfüllt, allein fähig und berechtigt vom Dichter zum ewig jugendlichen Leben erweckt und verklärt zu werden. Das Andre mag in volkfremden Zeiten unterhalten. Denen

aber hat sich Wagners Gemüth nimmer zugewandt; sonst äss' er nicht das Brod der Verbannung im fremden Lande.

Und hier ist wie mir scheint am klarsten festzustellen, unter welchen Bedingungen der Kunst überhaupt eine Zukunft verheissen sein kann; Zukunft aber bedeutet, wie wir oben erkannt, im Gebiete des Geistes nicht Fortvegetiren und Fortgeniessen in die Breite, sondern Fortschreiten zu neuen und höhern Lebensmomenten im Leben der Nationen und der Menschheit. Leben und Lebengestaltung, das ist im allgemeinsten Ausdrucke Beruf der Kunst, wie wir ihn früher zu fassen gewusst. Das Leben aus dem Geist' und für den Geist kann sie nur offenbaren, wenn der Künstler den Odem dieses Lebens, Idee und Macht des Gestaltens, in sich trägt. Der Künstler aber, sei er auch der höchstbegabten Menschen einer, sei er Homer oder Shakespeare oder Goethe, er ist ein Kind seiner Zeit und seines Volks, er gehört ihnen an, und trägt zuletzt keinen andern Inhalt in sich als der im Schoosse der Zeit und des Volks hat werden können. Zug um Zug lässt sich das in allen Künsten und an allen Künstlern erweisen; die Erörterung auf diesen Blättern hat schon manchen Nachweis gebracht.

Soll also die Kunst einen Fortschritt erleben, so kann das nicht anders als durch Fortschritt im Leben der Zeit und des Volks geschehn. Die Frage nach dem Standpunkt' und Fortschritte der Kunst ist Eins mit der Frage nach dem Standpunkt' und Fortschritte des Volks und der Zeit.

Was ist dies nun: Fortschritt des Volks und der Zeit? Unmöglich kann das gewichtvolle Wort nur den besondern Fortschritt in irgend einer Wissenschaft Industrie oder sonst einer vereinzelten Bethätigung oder mehrern einzelnen bezeichnen und damit erschöpft sein, wenngleich jeder einzle Fortschritt auf das Ganze wirkt.

Vielmehr lässt sich auch im langathmigen Leben der Völker jene Ebb' und Flut der Fortbewegung beobachten, die wir früher (S. 72) schon im Leben der Künste gewahr wurden. Irgend eine lebenzündende Idee — der Genius der neuen Zeit wie das Genie Schöpfer einer neuen Lebensphase in der Kunst ist — tritt thatsächlich in das Dasein, beseelt es mit neuer Glut zu neuer Bedeutung und neuem Bestreben. Hiermit beginnt eine neue Lebensphase für das Volk, für die Zeit, die sich allmählig in immer weitern Ringen über alle Richtungen und Bethätigungen verbreitet und allmählig in die Ruhe des Daseins übergeht. Allein Ruhe, das wäre Tod; das Leben hat und gewährt keine Ruhe. Wo noch Lebenskraft ist in einem Volke, wo sie nicht ausgetilgt ist durch Knechtung unter fremde Gewalt und Hinterlist oder einheimische (und auch da bleibt Hoffnung der Wiedergeburt immer wach und berechtigt) da fällt, gleichviel wo und woher, ein neuer Lebensfunke in das Herz des Volks, und eine neue Lebensphase beginnt. Sie tritt in die Ausläufe der vorherigen, und wie auch die Kreise sich Anfangs verwirren mögen hat sie in die neuen Bahnen hineinzulenken. Nicht das ist Feind der neuen Lebensidee, was ihrem Eindringen in Zweifel oder Unfähigkeit widerstrebt; das, ihm selber zum Vortheil, hat sie zu überwinden und zu gewinnen. Feind ist nur der Wille, der das Gegentheil des Fortschritts die Umkehr des Lebensgesetzes anstrebt: die Rückzwingung in ausgelebte Lebenstadien, die Restauration. Ihre Aufgabe ist das Widernatürliche, weil kein verlebter Tag ohne seine Folgen und Fortwirkungen bleibt; es zu erzwingen muss Gewalt und Hinterlist an das Werk treten und bei Freund und Feind Verderben säen. Der gehemmteste langsamste Fortschritt ist noch Fortschritt. Die Rückzwingung ist Lebensverderbung; sie setzt sich nach der alten hebräischen Sage als altes verdürrt unfruchtbares Leichenweib mit bleierner Schwere

und stahlscharfem Hass störend und verschliessend auf den Schooss der gebähren sollte.

Die Völker schreiten vorwärts kraft einer neuen in ihr Leben tretenden und alle Lebennerven und Adern durchwallenden Idee; feuriger ist der Fortschritt unter dem frischern Eindringen der beseelenden Kraft, gehemmt und verwirrt wird er unter dem Eingriff der Rückzwingung. Es ist ein Irrthum, wenn man die Wirkungen des Fortschritts oder Rückzwangs nur auf einzelne Lebensbezüge, etwa nur auf das Staatliche oder Religiose beschränkt meint. Karls II Restauration verderbte zugleich Politik und Sitte; Luthers Reformation beseelte nicht blos den Glauben ihrer Anhänger, sie weckte frische Regungen auch im Widerpart und verbreitete neues Leben im deutschen Volk' auch ausser der Kirche. Die Idee geistiger und sittlicher Befreiung aus den Banden autoritätischer Satzungen und naturzwängender Privilegien, aus dem stillen Gemach des Denkers führte sie zu den mächtigsten Volksbewegungen und politischen Ereignissen, zog sie zugleich die Erneuung deutscher Litteratur und Kunst, zugleich die seit Ludwigs XIV Staats- und Geistesmonopolisirung unmöglich gewesne Neubelebung der französischen Sprache und Poesie nach sich. In unsrer Kunst klang die Reformationsidee, gestützt auf die Bibel, in Händel und Bach aus, die humanistische Strebung unter dem Vortritt Rousseau's Goethe's und Schillers in Haydn Mozart und Beethoven. Die Idee der Freiheit und Einheit Deutschlands, zweimal — 1813 und 1848 — zum Eintritt in das Leben und all seine Richtungen machtvoll sich emporrichtend, ist weder erschöpft noch je zu vergessen oder aufzugeben. Die französische Restauration dagegen hat nach unsrer Seite hin die Lüsternheit Rossini's und die Fadheit seiner Nachfolger, die Minauderien Aubers des Kaltlebhaften und die höfischgleissenden *sacres* Cherubini's und zuletzt, geistig genommen, Meierbeer in ihrem Gefolge gehabt. Was

wir Deutsche von dort überkommen, unsern gotterfüllten Kirchenhelden pietistisch nachagirt, aus dem alten Hellas und dem palestrinensischen Italien zusammengelistet haben, ist auch bekannt. Es sind Dante's rückwärtsgedrehte Gesichter.

Die Frage nach dem Standpunkt' und Fortschritt' unsrer Kunst ist Eins mit der Frage nach dem Standpunkt' und der Fortschrittsfähigkeit unsers Volks. Ja, wenn die Aufgabe der Kunst bereits ihre volle Lösung erlebt hätte: auch da müsste der Fortschritt über sie hinaus durch Standpunkt und Lebenskraft des Volkes bedingt sein.

Ist in unserm Volke diese Kraft, der Beruf zu neuem Fortschritte?

Das wissen und beherzigen Alle, die den ewigen Ruf: »Vorwärts!« der Geschichte vernommen und die Grundkraft unsers vielfältig heruntergebrachten aber nicht verderbten und verkommnen Volkes in sich selber fühlen, und an grossen Tagen wie wir sie erlebt aus den Augen Aller mit frisch-erneuter Jugendlust herausleuchten gesehn. Da bedarf es auch keines Beweises. Gefühl und Bewusstsein Aller von der Gegenwart legt Zeugniss ab für die Zukunft und ihre Nähe.

Wenn die erneuende Idee als gottgesandtes Ereigniss in das Leben des Volks tritt, dann wird auch die Kunst ihren Fortschritt in eine neue Lebensphase feiern. Eher nicht, und anders nicht.

Ob diese neue Lebensphase die bisherigen Gestalten der Kunst erhalten wird? Jede Gestaltung und die Kunst selber wird erhalten bleiben, solange sie für das fortschreitende Leben des Volksgeistes Bedeutung behält. Länger nicht.

Und nun kann ich auf jenen Theil der Zukunftfrage zurückgehn: hat die Oper eine Zukunft?

Die Idee der Oper ist bis jetzt keineswegs zur vollendeten Gestaltung gelangt, selbst bei Gluck nicht. — Das

Drame lyrique mit seinen Traditionen bot Gluck zu seiner Zeit die günstigste Grundlage; uns, die wir an Aeschylus Shakespeare und den deutschen Dichtern uns haben erheben und einen freiern Gesichtskreis gewinnen können, die wir nicht gleich den Franzosen der alten Schule schon in der Wahl der Aufgaben beschränkt, an den damals unverbrüchlichen Schematismus der Karaktere und Situationen gebunden sind, uns würden könnten schon jene Aufgaben nicht genügen, die damals das höchst Erreichbare waren. Die Musik ferner über die Gluck zu gebieten hatte zeigt nach einer Seite hin, für den Ausdruck der Einzelrede, vollkommen genügendes Vermögen: sie spricht das Wort des Dichters und die Stimmung der Scene so tief und mächtig aus, als Beides in Glucks Seele lag; sie bezeichnet wo Gluck es nöthig fand (z. B. in der Schlummerarie Rinalds, in dem Hinsinken des Orest in Betäubung, in dem Gebet aus C moll in Alceste) die wesentlich eingreifende Umgebung. Allein jede Persönlichkeit tritt gleich griechischen Bildsäulen in Abgeschlossenheit für sich allein auf, entweder allein bleibend oder mit andern wechselnd. Der eigentliche Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Karaktere, die bald mit ihrem Widerspruch gegeneinander streiten bald in Einigkeit zusammentreten und dennoch dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, mit einem Worte: die polyphone Macht der Musik (das Wort nicht technisch sondern geistig genommen) dieses Vermögen, in dem wir das Nebeneinander (die Gruppe) der Bildkunst und das Nacheinander der Dichtkunst vereint sehn, das war in Glucks Musik — und das ist die andre Seite derselben — unentwickelt geblieben.

Zuletzt, und keineswegs bedeutungslos, ist zu beherzigen dass dieser Gluck, der treueste und hochsinnigste aller Dramatiker im Gebiete der Oper, sich fremdem Volk und fremder Sprache hat hingeben müssen, — wie be-

kanntlich auch Mozart meist italienische Texte komponirt hat. Je treuer aber und tiefer ein Komponist das Wort auffasst, desto unbefriedigender muss jede Uebersetzung ausfallen. Gluck in irgend einer Uebersetzung ist die Wahrheit im Mund' eines Lügners. Unser Volk aber, das Händel an England Gluck an Frankreich Mozart an die italienische Sprache hat abgeben müssen, — und unsre Sprache, die gerade für tiefe Dramatik nämlich für den freiesten treffendsten naturwahrsten Ausdruck so überlegne Kraft errungen: sie beide dürfen erwarten dass für sie und in ihnen der höchsten Vollendung nachgerungen werde.

Allein wir dürfen nicht übersehn, dass die Oper vor Allem Drama ist. Sollen wir Deutsche die Oper für uns vollenden: so muss das Drama überhaupt, das des Dichters bei uns eine Zukunft haben in dem Sinne, in dem es allein lohnt von Zukunft zu reden.

Das Drama nun, dieser vollkommenste Wiederhall des Lebens, muss sich in jedem Volk' eigen gestalten. Und nicht blos jedes Volk, jede Lebensphase eines Volks erzeugt auf der angemessnen Kulturhöhe ihre eigenthümliche Dramatik. Das alte Frankreich hat in Corneille Racine Molière, das durch die Revolution verjüngte Frankreich hat in Victor Hugo, dem jetzt Verbannten, und seinen Strebensgenossen seine Dramatik sich geschaffen. Was auch diese neue Schule Shakespeare und den Deutschen verdanke (ist es nicht schon bezeichnend, dass damit die eitle Exclusivität des alten Frankreich und seiner dramatischen Traditionen gebrochen ist?) und was man auch sonst an ihr vermissen und tadeln möge: sie ist das Abbild des neuen zu neuem Thatenleben erwachten Frankreichs, ein neuer Lebenakt in seiner Kunst. Auch dem deutschen Volke war (Früheres nicht zu erwähnen) in Schiller und Goethe eine erste dramatische Erhebung geworden, von der es unbereit für ein thatmächtiges Leben hinabsank in die Krankhaftigkeit und Einseitigkeit

Kleists, dem das edle aller Dichterkraft und Dichterweihe übervolle Herz am Fall des Vaterlands krankte und brach, — bis in noch verkommnerer Zeit Grabbe, der in Ungunst der Verhältnisse verkrüppelte Titan, in Unvollendung sich zerarbeiten und zerrütten musste. Die neue Lebensphase wird diesem selbst in den Gefallnen grossbegabten Volke mit der Freiheit und Einheit den Boden zu neuem Thatenleben — die Kraft hat es — und mit dem thatvollen Leben die Kunst der Thatfrohen geben, das Drama.

Wenn aber jene Zeit angebrochen, wird dann der schlagfertiger vordringender ausgebildete Volkskarakter sich zu der zweifelhaften schwankenden Gestalt der Oper, dieser »Tochter der Luft«, herüberbeugen? wird ihm für den Sturmdrang der neu das Leben durchherrschenden Idee die verschwimmende umhüllende Tonwelle genügen? wird das zarte gern weilende Wesen dem Marschrhythmus einer geweckteren Zeit folgen können, die so viel Versäumtes nachzuholen, so viel Verlornes und Versplittertes wiederzubringen hat? Zuletzt ist es doch ein nachdenklicher Zug in der Kunstgeschichte, dass die Oper nur bei Völkern — Italienern und Deutschen — zu tieferer oder vorwaltender Geltung gekommen ist, die nationaler Selbständigkeit oder thätiger Theilnahme am Staatsleben verlustig sich in den Taumel sinnlicher Zerstreuung und subjektiven Interessenspiels oder in jenes deutschthümliche nach Innen gekehrte Sinnen und Träumen hineingeflüchtet. Die Alten konnten keine Oper haben, die Römer nicht einmal nationale Kunst überhaupt; die Engländer und ihre freiern Söhne jenseit des Ozeans haben keine Oper, Frankreich hat aus nationalem Vermögen (Lully Gluck Gretry Cherubini Spontini Rossini Meierbeer sind Fremde) in der Oper nichts hervorgebracht, das an Kraft und Ernstlichkeit des Strebens mit dem Nationaldrama oder sonstigen Kunstleistungen glei-

chen Rang behaupten könnte; die ganze französische Oper ist Spass oder Unterhaltung oder Nachahmung.

Allerdings ist zu erwarten und zu hoffen, dass jene Ueberfüllung der lyrischen Bühne aufhöre, die unser Theater und unsre Musse überzieht wie wuchernde Schwämme feucht bröckelndes Gemäuer. Allerdings ist es ein Zeichen der gegenwärtigen sittlich geistigen Zerfahrenheit und Entleerung, dass das Theater aufgehört hat Spiegel des Nationallebens (wo ist jetzt in Europa wahres Nationalleben?) das Drama aufgehört hat Brennpunkt und Gipfel der höchsten Geistentwickelung in künstlerischer Form zu sein, und dass jene nachdenkliche Form der Oper den Thron einnimmt, der einst in Italien von Eunuchen gestützt und gehütet jetzt überall von blendendem Schaugepräng verherrlicht wird. Allerdings ist schon die Alles überdeckende, alle Kräfte in sich hineinzehrende Ausbreitung der Oper ein Zeichen ihrer Hohlheit. Aeusserlich lässt sich aus Allem Alles machen; dass man die Jungfrau von Orleans und das Käthchen von Heilbronn, Romeo und Julie und Othello — — unbekümmert um den Vandalenraub am Original — dass man zuletzt gar Lear für das Operngelüst herbeigezerrt, dass endlich eine Oper (der Nabob von Halevy) mit einer Hustenarie, einem Schnupfen- und einem Seufzer-Duett, einem Rauchpfeifentrio und einem Hundebellen- und Dudelsackchor, mit allen Naturtönen und Spässen hausbacknen Philisterthums debütirt: das alles kann nicht Wunder nehmen, wenn es nur darauf ankommt für eine denkscheue zerstreuungbedürftige Menge, für erfolgsüchtige Musiker neue Beute zu schaffen. Das wird in erhobnerer Zeit nicht mehr geschehn können.

Allein in dem unendlich reichgestalteten Leben und Geiste werden sich Aufgaben zeigen — an die jetzt kaum Einzelne in Verschwiegenheit und Entsagung denken mö-

gen, die nur in der Form und mit den Mitteln des lyrischen Drama's verwirklicht werden können. Welcher Art diese Aufgaben sind ist nicht hier sondern an andrer Stelle zu zeigen. Dass man Nothwendigkeit und Möglichkeit neuer Bahnen ahnt, zeigen die vielfachen Versuche. Schon früher ist das Schauspiel mit Chören gestaltet, neuerdings (von Mendelssohn mit Athalia, der schon zweimal versuchten und verschwundnen) wiederholt worden; ein geistvoller Dilettant (Radziwill) hat dieselbe Form am ersten Theil des Faust anzulegen gewagt — und Gleiches ist sogar für den zweiten Theil dieses Riesenwerks beabsichtigt, ohne dass man gewahr werden will, wie weit dasselbe nach Ausdehnung und Inhalt Raum und Vermögen der Bretterwelt überragt, und wie man es verstümmeln muss um nur durch die Koulissen zu kommen. Auch die schon früher erwähnten neuern Auferstehungsversuche mit der griechischen Tragödie gehören hierher. Das Alles ist nicht Fortschritt, es sind »rückwärts gedrehte Gesichter«; aber sie sind getrieben von der Ahnung des Fortschritts der nothwendig ist und kommen wird. Jede Kunstform hat ihr unsterblich Recht, aber nur für Aufgaben und Verhältnisse aus denen sie als eigenthümlicher Ausdruck hervorgegangen ist.

Dasselbe gilt von der dem Bühnendrama geschichtlich und gedankenmässig so nah verwandten Form des Oratoriums.

Die Kirche weiss nichts mehr vom Oratorium als Theil des Gottesdienstes; Friedrich der Grosse hatte richtiger und aufrichtiger gesprochen als Tausende nach ihm, wenn er Grauns wohlgesinnten Tod Jesu »halb Kirche halb Oper« nannte. Dieses Werk ist wie sein Verfasser aus dem Volkskreise hervorgegangen, der damals noch weit näher dem kirchlichen Leben stand als die neuere Zeit; es ist über ein

halbes Jahrhundert Labsal und Wohlthat gewesen für Tausende, die darin ihrem Andachtgefühl Genüge fanden da der tiefere reinere Quell für diese Empfindungreihen überdeckt und ihnen verborgen war. Die Form jener gottesdienstlichen Oratorien ausserhalb des Gottesdienstes und der entsprechenden Stimmungen und Verhältnisse wiederholen, ist (ich hab' es schon in Bezug auf Mendelssohns Paulus aussprechen müssen) nicht Fortschritt, kann nur in einer Zeit von Erfolg sein, die für den Fortschritt noch nicht erkräftigt in Erinnerungen äusserlichen Verknüpfungen und Versuchen Befriedigung oder Zerstreuung findet.

Auch jene andre Form des Oratoriums, die händelsche, kann nicht mehr genügen. Sie beruhte zunächst wieder auf der Anhänglichkeit der Zeit an den Inhalt der Bibel, der religios und darum wichtig erschien weil er der heiligen Schrift angehörte. In welcher Gestalt auch jener Inhalt dargebracht wurde, er war gewiss offne Gemüther zu finden. Wie schon Haydn über diesen Kreis hinausgeschritten und in ganz harmloser Unabsichtlichkeit bezeugt hatte, dass der ganzen Schöpfung und allen Lebensbeziehungen der Menschheit der Antheil der Menschen und ihrer Kunst gebührt, ist oben erwähnt worden. Wenn später F. Schneider mit dem »Weltgericht« und er nebst Andern bis auf Hillers Zerstörung von Jerusalem und Mendelssohns Elias wieder auf den spezifisch biblischen Standpunkt zurückgekehrt sind: so konnten in all diesen Werken das Talent der Komponisten der Reiz oder die Macht einzelner und vieler einzelnen Momente zu verdienter Geltung kommen; ein Fortschritt war weder in der Aufgabe noch in ihrer Ausgestaltung möglich.

Uns — und der Zeit auf die wir hoffen kann ein Gegenstand nicht um desswillen schon gelten, weil die Bibel ihn uns überliefert; biblisch oder nicht muss er menschheitliche Bedeutung und einen der Kunst geeigneten und

erfassbaren Inhalt haben, die Fähigkeit Idealgestalt zu werden, wenn er als ächte und würdige Aufgabe der Kunst gelten soll. Und ferner muss dieser Gegenstand auch der besondern Kunstform zugänglich und für sie ausreichend sein, wenn seine Vorstellung zu einem wahren Kunstwerke gedeihn soll. Paulus als Lehrer und Zeuge des Glaubens ist dem Christen dem Denker dem Geschichtschreiber eine erhabne Gestalt; die Bildkunst kann diese Gestalt ausprägen und verewigen, Dichter und Redner mögen sich an seinem Preis versuchen. Aber sein Lebengeschäft war Lehre, Gegenstand nicht der Kunst sondern der Wissenschaft; sein Lebenslauf kann sich nicht abrunden und abschliessen zu einer einigen Gestalt, da er im Wesentlichen nicht That oder Thatenkreis sondern Gedanke im Glauben und Ausbreitung dieses Gedankens war. Selbst das Wunder seiner Berufung trägt den ungestaltlichen und wo nicht unkünstlerischen doch unmusikalischen Karakter an sich. Die Worte »Saul was verfolgst du mich? es wird dir schwer werden wider den Stachel zu löcken« haben in der Erzählung volles Gewicht, können aber musikalisch nicht als Worte des göttlichen Warners vernehmbar werden, weil sie weder reiner Gemüthausdruck sind noch seinen Karakter aussprechen. Der alte Heinrich Schütz hat sie von einem Chor übereinander sich aufthürmender Stimmen, gleichsam von einem Geisterchor intoniren lassen, Mendelssohn von einem Chor weiblicher Stimmen. In beiden Darstellungen »war nicht der Herr.« Der Menschgewordne kann, wenn er als Geist wiederkehrt, nur in der ihm wesentlichen Gestalt erscheinen, nur als Mensch mit einer einzigen Stimme reden. Das hat Beethoven (in Christus am Oelberge) gewagt und Bach in der matthäischen Passion vermocht; niemand vermöcht' es an jenen Worten. Gleiches — und weit durchdringender — liesse sich an all' jenen Aufgaben erweisen.

Aus einer tiefern und kunstsinnigen Auffassung der

Aufgabe ergiebt sich auch mit Nothwendigkeit die wahrhafte Form des Oratoriums. Die Musik kann nicht erzählen, ohne unwahr in sich selber zu werden oder in ihre lockerste für sich unbefriedigendste Form herabzusteigen, in das Rezitativ. Sie kann nur das Gemüthleben des Menschen, dieses einen oder verschiedner im Gegensatz' oder Vereine, kundgeben. Allzulange hat man, ängstlich am Leitfaden der Bibel angeklammert, das Oratorium als Epos mit dramatischen und lyrischen Momenten durchzogen betrachtet; Bach war damit als Diener der Kirche im vollsten Rechte, nicht der Kunst aber seines Berufs; dem freien Tondichter kann das Oratorium nichts anders sein als ein Drama. Schon die Natur der Musik ist in ihrer höhern Entwickelung dramatisch; ein grösseres Werk, wenn es ein einig Kunstwerk nicht blos eine Perlenreihe einzelner an losem Faden zusammengehaltner Momente, überall der Kraft unsrer Kunst offen sein nicht sie brechen und ausschliessen soll, muss sich dramatisch gestalten. Ich muss mich hier statt weiterer Ausführung auf mein Oratorium Mose beziehn, in dem die dramatische Gestaltung rein und voll — wie mir gegeben war zu schaun und zu vollführen — hervortreten sollte. Wieviel mir auch dabei gelungen oder misslungen sei: die Gestaltung des Oratoriums wird sich stets nur als dramatische vollenden, die Zukunft wird jenen ersten Eintritt in die künstlerisch rechte Bahn nicht aufgeben.

Allein ist dann nicht das Oratorium eine blosse Oper weniger die scenische Darstellung? und ist ein Drama, das auf scenische Darstellung verzichtet, nicht ein von Anbeginn Unvollkommnes? — Dieser Zweifel dürfte nach Goethe's Faust und Byrons Kain nicht Gehör finden. Genug der Aufgaben stellen sich uns, die nach innrer Lebendigkeit, nach der Nothwendigkeit dialektischer Entwickelung, nach ihrem ganzen Wesen dramatische Form begehren, und gleichwohl jeden Bühnenraum und jedes Bühnenmittel un-

endlich weit überragen. Hätten jene grössesten und kühnsten Dichtungen der neuern Zeit etwa nicht geschrieben werden sollen? Und ist nicht jener Held, der sein Volk aus der Knechtschaft »auf Händen getragen in das Land der Verheissung«, mit dem nach dem wundervollen Morgen-Mythos unsers Geschlechts Gott selber geredet in göttlichmenschlichem Erbarmen und menschlichgöttlichem Zürnen und Gereun, ist dieser alte Bund mit der Weissagung des neuen der ihn erfüllen nicht lösen sollte, dieser Morgen unsers Daseins, dieser Tag voller Prüfung und Hoffnung voller Thaten und Wunder in dessen Kreise Völker gegeneinander ringen und überirdische Mächte, die Geschicke vollenden: ist dergleichen unsers Schauens nicht würdig, der Vision des Dichters entzogen? Und giebt es eben dafür eine andre dichterische Macht als das Wunderreich der Töne, das Chöre gegen Chöre stellt, gegen die Menschenstimmen die räthselhaften der Instrumentenwelt?

Darf aber dieses freie dramatische Gedicht jenen Namen von altherkömmlicher Bedeutung, Oratorium, tragen, ohne an sich selber irre zu machen? So fragte noch nach einer der jüngsten Aufführungen ein hellsehender zeitkundiger Kunstgenoss, der sich dem Werke trotz seiner neuen Richtung befreundet. — Ich selber habe die Last dieses Zweifels neben manchem beglückenden Erfolg' an jenem Werk erfahren müssen. Und doch kann es nicht anders sein; die Antwort reicht über jenes Werk zu Werken der Zukunft hinüber.

Welche Wandlungen dem Ritus der Offenbarungsreligionen noch bevorstehn mögen, das zu fragen ist hier nicht der Ort. In ihnen allen, in aller Religion ist ein Grundgehalt: die Vorstellung die die Menschen vom Absoluten oder Göttlichen fassen, und in der sie den Grund ihres eignen Wesens bekennen. Dieser Grundgehalt überragt die Gränze jeder besondern Religion und jedes Ritus, er ist an keine

Stätte noch Zeit gebunden, er vereint nach dem Worte Christi, die da anbeten »im Geist' und in der Wahrheit«, und weiht zu seinen Helden alle die die Völker zu ihm hingeleitet, und verherrlicht ihr Vollbringen als Offenbarung des Tiefsten das dem Menschen eingegeben. Für diese Feier ist »das Oratorium« die eigne Form, nachdem es ohnehin schon längst aufgehört Bestandtheil des besondern christlich-protestantischen Ritus (des katholischen ist es nie gewesen) zu sein. Das ist für unsre Zeit und die Zukunft die wahre Bedeutung des Oratoriums, in der sich dessen Idee »nicht aufzulösen sondern zu erfüllen« hat, und die den — ohnehin ausserhalb des ritualen Gottesdienstes entstandnen Namen festhalten darf und muss, aber zu höherm Gelten, der nicht mit beliebigen Anlehnungen an die Bibel, mit etwaigen Wunderlegenden und Ereignissen von vorübergegangner Bedeutung und ritualen populär gewordnen Anklängen (etwa Chorälen und nachgeahmten Intonationen) nahe zu kommen ist, sondern nur das Ewig-Wahrhaftige und Ewig-Fortlebende der Gottesidee eignet. Eine innerlich und äusserlich freigewordne Zeit wird lichter erkennen und vollenden, was in schwankender Dämmerung begonnen.

Soviel von der Zukunft. Sie ist hier, ich wiederhole noch einmal das Anfangs Ausgesprochne, mit dem Wesen der Kunst und alles geistigen Lebens angeschaut worden als Fortschritt, und zwar Fortschritt in der Idee — Vollendung solcher Ideen, die geahnt und denen man entgegengestrebt ohne sie verwirklichen zu können, oder Eintritt neuer Idee in das Leben — Fortschritt des Geistes.

Anders begreifen Andre Wesen und Leben der Kunst.

Zunächst will man sich dabei beruhigen, dass die Kunst »von Ewigkeit her« als ein der Menschheit Eigenthümliches und Unentbehrliches dagewesen sei, folglich auch mit der Menschheit in alle Ewigkeit fortbestehn werde, sie zu erquicken und zu erfreun. Die »Mittel« mögen sich ändern oder mehren, die »Formen« wechseln oder sich ausbilden, die »Geschicklichkeit« könne wachsen oder abnehmen: die Hauptsache bleibe das Bedürfniss der Menschen und deren Beglückung durch die Kunst. In diesem Sinne hat (wenn die Mittheilung S. 92 richtig ist) Mendelssohn nur soviel anerkennen wollen, dass Einer es um ein »Unmerkliches besser« machen können als sein Vorgänger; er findet in Beethovens letzten Werken im Vergleich zu seinen frühern oder Mozarts die »Formen weiter und breiter«, den »Styl polyphoner künstlerischer« (dann wär' er zuvor also weniger künstlerisch, weniger dem Wesen der Kunst entsprechend gewesen) die »Instrumentation voller«, er sei auf der vorhandnen Bahn »etwas weiter« gegangen, — ja die neunte Symphonie bereite »vielleicht doch nicht ganz ein so ungetrübtes reines Fest« wie die C moll-Symphonie.

Keineswegs ist Mendelssohn Begründer dieser Auffassung; sie ist vor und neben ihm Vielen geläufig gewesen, die hier durch den Namen eines ausgezeichneten Künstlers vertreten sein sollen.

Ist dieser Gesichtpunkt haltbar, so verliert die Zukunftfrage jede Bedeutung und der Fortschritt jede Bestimmtheit. Es kommt dann überall nur darauf an, dass man »Kunst geniesse«, sich an ihr ein Fest bereite, durch sie »entzückt« und »glücklich« werde. Wenn dies aber genügt, dann kommt auf den geistigen Inhalt der Kunst überhaupt nichts mehr an. Denn Genuss Entzückung Glücks-Gefühl Reiz Schönheit, das Alles beruht zunächst auf reinsubjektivem Befinden; es giebt keinen Gegenstand

der nicht Einem Genuss dem Andern Verdruss oder gleichgültig sei. Dann aber ist zwischen einem Gluck oder Mozart und Rossini oder Ricci, zwischen Beethoven und Strauss kein wesentlicher Unterschied; sie haben allerseits erfreut und entzückt, und zwar (fürcht' ich) die Rossini und Strauss mehr Menschen als jene. Der Vergnügling ist dann der Weise. In diesem Sinne kann man dann jeder Kunst und jeder Kunstrichtung Unsterblichkeit verheissen; es ist aber eine gleichgültige nichtsnutzige Unsterblichkeit, dieses kennzeichenlose Geschiebe das zu Nichts kommt als zu dem was man schon immer gehabt hat, zum Genuss; es ist, was Hegel »die schlechte Unendlichkeit« genannt hat. Selbst verzweifelte Versuche aus dieser ewigen Dieselbigkeit herauszukommen müsste man begreiflich und entschuldbar finden.

Hier ist der Punkt, wo der Gedanke wesentlichen Fortschritts (nicht blos unmerklichen Bessermachens) selbst als gefahrdrohend zurückgewiesen wird, und zwar nach und neben Andern auch von Mendelssohn. Allerdings hat er einerseits Recht, wenn er das Streben nach neuer Bahn einen »vertrackten Dämon« des Künstlers nennt. Der Künstler hat sich nur seiner Idee und Anschauung hinzugeben, nur in seine Aufgabe ganz und innigst sich zu versenken; sobald er im Schaffen ein Andres als dies beabsichtigt, bricht er die Treue, verliert er die Unschuld und Naivetät, ohne die künstlerisches Schaffen unmöglich zur Vollendung gelangt; sobald er gar aus Eitelkeit Unbedacht oder dem geheimen Bewusstsein irgend einer innern Unzulänglichkeit die natürlichen oder geprüften und bewährten Bahnen verlässt, trifft ihn die selbstverschuldete Folge. Aber andrerseits ist es sein den Momenten des Schaffens vorangehender Beruf, sich in Bildung Bewusstsein und Gesinnung auf die Höhe seiner Zeit zu weitem und freiumfassendem Ueberblick zu erheben. Mit der Erhöhung seiner geistigen Kraft ergeben sich ihm dann höhere oder neue Aufgaben und Auf-

fassungen; was er und Andre zuvor geschaut, erscheint ihm in neuem Licht' und neuer Bedeutung, er sucht dann nicht — er ist dann schon auf neuer Bahn durch innern Antrieb, sie ist ihm natürlich und nothwendig, da Gesichtkreis Standpunkt und Aufgabe sie von innen heraus vorzeichnen. Mag er eine zeitlang einsam dahinwallen wie zuletzt Beethoven, — mag sein Bestes ein Jahrhundert lang versäumt im Staube liegen gleich Bachs matthäischer Passion, mag er verkannt werden, ja sogar irren: dennoch ist sein Streben ein edles, denn es foderte und beweist tapfre Hingebung an das für wahr Erkannte; dennoch ist es ein künstlerisches, und ganz gewiss für ihn und die Kunst kein verlornes.

Dies ist der wahrhafte Drang zum Fortschritt auf neuer Bahn, wohl und klar unterschieden von den Verirrungen der Eitelkeit und Unerfahrenheit. Jenen Verirrungen gegenüber steht aber die Zaghaftigkeit Allen Bequem- und Liebgewordnes zu verlassen, und diese »Unwissenheit im Willen« oder absichtlich festgehaltne Unerkenntniss des Wahren und Rechten, in der glückverwöhnte an Erfolg um jeden Preis gekettete Karaktere sich im Voraus des Rufs auf neue allerdings wagnissvolle Bahn erwehren möchten. Diese absichtliche oder instinktive Abwehr des Wahrhaftigen — damit es uns nicht aus unsrer Vergnüglichkeit und Erfolgsicherheit hervorziehe zu Thaten zweifelhaften Erfolgs — ist ein Zeichen der Abschwächung in so viel Tausenden der Zeitgenossen, in so viel innerlich und äusserlich Hochberufenen, erhöhte Last und Gefahr für die Treuen, Gewinn und Hülfe für die Rückfälligen. Ein Beethoven hat solche Schwächlichkeit niemals gekannt, sowenig wie Bach oder sonst ein Künstler, in dem der Genius war, die göttlich-geheissene Kraft wahrhaften Schaffens.

Haben wir also unsrerseits den Drang zum Fortschritt auf neue Bahn — wofern er nur ein wahrhafter und be-

ruftreuer ist — nicht als irreleitenden Dämon zu fürchten: so betrachte man doch genauer, was von der andern Seite zugestanden wird.

Wenn also »die Mittel« sich ändern oder mehren: warum — aus welchem Antrieb geschieht das? und mit welchen Folgen? Die Mittel des Orchesters sind abwechselnd reicher und ärmer gewesen, Instrumente sind erfunden aufgegeben wieder hervorgeholt worden, z. B. die Harmonika und die Kornette: ist das bedeutungslos ohne Antheil des Geistes geschehn, etwa zufällig? Die Instrumente wurden aufgehäuft, als Theater und Kirche des Schallprunks bedurften um durch sinnliche Pracht und Erschütterung über die geistige Leere hinwegzuhelfen; sie wurden vermindert bis zur Dürftigkeit, als Sologesang und Bravour der Kastraten und Primadonnen alles Interesse der Oper in sich gesogen hatte. Das Orchester wurde wieder vollstimmiger, als besonders unter Mozarts Walten die Komposition sich kunst- und inhaltvoller ausbildete, der Dialog personenreicher und belebter wurde, lebhafterer Wechsel der Situation, und das Bedürfniss die Stimmung jedes Moments und jedes Handelnden zu bezeichnen hervortrat.

Ich breche ab; ohnehin ist schon an Mitteln und Formen (S. 55, 65 u. f.) der geistige Antrieb und Inhalt als einzig Bedeutsames erkannt worden. Die ganze Kunstgeschichte, soweit sie ihren Beruf erfüllt, widerlegt Punkt für Punkt jene, wenn sie ernsthaft gefasst wird, ebensowohl unkünstlerische als ungeschichtliche Ansicht. Der menschliche Geist kennt keinen Stillstand, überall nur Bewegung nur Fortschritt oder zeitweise Rückschritt; selbst die anscheinende Wiederkehr derselben Erscheinungen und Momente bezeichnet sich dem tieferdringenden Blick' als ein jedesmal Verschiednes, es sind die Synonymen der Geschichte; die Massenwirkungen Spontini's Meierbeers Wagners haben ganz andre Bedeutung als jene ehemaligen Schalllasten,

und unterscheiden sich untereinander eben so bestimmt wie die Karaktere der Künstler, die sie in Bewegung gesetzt haben. Ueberhaupt ist es mit dem Wesen der Kunst unvereinbar, Inhalt und Form Geist und Material oder Mittel zu scheiden, Eins ohne das Andre fortschreiten oder stehnbleiben zu lassen. Die Kunst ist eben Geistkörperlichkeit, Geist und Körper in Zweieinigkeit; wer in Form oder Mitteln Aenderung zugiebt, muss sie auch im Geist als vorhanden eingestehn.

Andern wieder ist befremdend und unbegreiflich, dass Bestand und Fortschritt der Kunst aus der Idee hervorgehn und aufgewiesen werden soll, — dass bei Beethovens neunter Symphonie das Heranschreiten der reinen Musik zu bestimmtem wortbedürftigen Inhalt, bei Spontini Weber und Andern die zeitbewegenden Vorstellungen, bei Allen Nationalität und Zeitgeist das erste Bestimmende gewesen sein sollen, die zunächst Richtung und Aufgaben dann die Lösung und Vollendung bis in das Einzelste hinein vorgezeichnet haben. Ihnen beginnt die Kunst mit dem sinnlichen Erschallen, wächst das Kunstwerk aus seinen Einzelheiten, wie sie sich in gegebner Zeit im Seelengehäuse des Künstlers gerade zusammengefunden haben. Die Idee des Ganzen aber ist ihnen nur der durchaus gleichgültige Anlass zu jenem Rendezvous von künstlerischen Einzelheiten (Melodien Arien u. s. w.) gleichsam das Kanevas in das man die farbenquellenden Tonblumen (da sie doch einmal nicht in der Luft schweben können) einstickt und einflickt. Ob irgend ein Mährchen aus tausend und einer Nacht oder ein Jahrmarkt voll richmondscher Thoren oder die edelsten Bilder der Menschheit im Wendepunkt tiefster Interessen den Anlass oder Anstoss gegeben, gilt ihnen gleich, wenn nur die Flut der Töne daran in Wellenschlag gerathen konnte. Hiermit ist die Entscheidung auf das Einzle gewiesen, das Kunstwerk zerlegt sich in seine auseinanderfallenden Glie-

der, sein Werth ergiebt sich aus der Werthsumme der Arien und Chöre die darinstecken. Es ist das ein später Nachklang jener in der Litteratur längst überschrittnen altfranzösischen Kritik, die den Werth eines Trauerspiels nach der Anzahl der Sentenzen und Bilder ermass, die darin konsumirt worden; ihm gilt Goethe's Spottmaxime: »Gebt ihr ein Stück so gebt es gleich in Stücken.«

Wär' aber in den Einzelheiten, in diesen einzelnen Motiven und Melodien Arien und Duetten das Wesentliche des Kunstwerks begriffen: warum lassen sie sich nicht nach willkührlicher Auswahl zusammenfügen? Man verbinde doch einmal, sei es nach allen Regeln der Setzkunst, den Hauptsatz aus dem Allegro der einen Sonate mit dem Seitensatz' einer andern! auch dem Nichtkundigen wird die Ungehörigkeit fühlbar. Jene taumeligen Potpourri's, an denen der grosse Schwarm in den Gartenkonzerten seinen Spass hat die zusammengeflickten Fetzen zu erhaschen zu erkennen und wieder entschlüpfen zu sehn, sind die Verwirklichung des atomistischen Prinzips. »Wer will was lebendig's erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist herauszutreiben, dann hat er die Theile in seiner Hand, fehlt leider! nur das geistige Band; *encheiresin naturae* nennt's die Chemie, spottet ihrer selbst und weiss nicht wie.« Mephistopheles hat's empfohlen, der Herr der Ratten und der Mäuse.

Vielleicht erhalten wir aber das Vereinzlungs-Prinzip im Einzelnen bei Ehren, in Liedlein und Tänzen, in der einzelnen Melodie, wenn nicht in grössern Gebilden. Die einzelne Melodie, was hat sie mit Zeit- und Zukunftfrage, mit all dem Gepränge von Idee und Fortschritt zu schaffen? sie ist eben da, gleichviel wie, wenn sie nur erfreut. Und hier ist die Kunst ewig. Melodien hat es immer gegeben und kann — wird es immerdar geben. Schon durch Rechnung wissen wir, dass allein sechs Töne 24, acht 40320,

zwölf an 500 Millionen Umstellungen gewähren, der unzählbarn Mannigfaltigkeiten des Rhythmus und vieles Andre nicht zu erwähnen, — wer will hier ein Ende finden?

Leider ist schon die Rechnung nicht ganz richtig. Jene Millionen Motive sind einander der Ueberzahl nach so ähnlich, dass man den Unterschied kaum gewahr wird. Dann walten bekanntlich gewisse Naturgesetze der Anziehung und Abstossung von Tonverknüpfungen (man denke der melodischen und harmonischen Regeln) fodern logisch-grammatische Nothwendigkeiten (Schlüsse Folgerichtigkeit Klarheit) ihr Recht — die Millionen schmelzen bei jedem neuen Hinblicke zusammen. Woher käm' auch sonst die Monotonie der Millionen von Liedern und Männerquartetten, Tänzen und Streichquartetten, die jahraus jahrein unerschrocken cikaden- und farfarellengleich hinausfahren in die Welt? Nicht einmal dem Urtheil der Geschichte können wir uns selbst in diesen kleinsten Räumen entziehn. Auch das kleinste Lied steht unter dem Einflusse der Zeit und Nationalität (sonst würden, wie schon bemerkt worden, die einst mit Recht beliebten Lieder nicht veralten und verschwinden) wenn es auch nicht überall des Nachweises lohnt.

Ja, wer jenem atomistischem Grundsatz' ernstlich nachginge, müsste schneller verzweifeln als der weitsichtigste Idealist. Es giebt kein neues Motiv mehr das sich als solches kennbar machte, es giebt keine neuen Rhythmen mehr (auch die in Hillers rhythmischen Studien sind nicht neu) wie es seit Bach ungeachtet manches neuen Misch-Akkords keine Erweiterung der Harmonik giebt, es giebt keine Bereicherung (die man als solche ausbeuten könnte) für die bunte Pallette unsrer Instrumentisten. Das ist ja eben die Verzweiflung und der Stachel aller, die nicht aus dem Geist' und seiner Macht und Wahrheit schöpfen und der Trivialität des ewig Dagewesenen entrinnen wollen; das treibt uns Spätlinge der Kunst, die wir uns die Neuen und Jungen

nennen, zu den Verrenkungen der Melodie, zu diesen Uebertreibungen des Ausdrucks, zu dem Willkührspiel mit Harmonien und Tonarten und Motiven und Klängen, deren jedes nur seinem Sinn gemäss wirkt, im Wirbelwind der Willkühr aber nur verwirrend und betäubend an unser Ohr schlägt und es endlich auch für Verständniss der Wahrheit abstumpft.

Wann wird man endlich die nahliegende Wahrheit festhalten lernen? Nicht im Aeussern, sondern im Innern das sich äussert lebt die Kunst und ist sie begreiflich und erfassbar. Und findet ein Berlioz neue Klänge, ein Andrer noch einen neuen Mischakkord oder eine neue melodische Wagniss: das hat nicht mehr Bedeutung als eine neue Farbenmischung für den Maler, ein neues Wort, eine neue Wortfügung für die Sprache. Das macht nicht den Dichter, sondern der Dichter macht das alles wie und wo es ihm nöthig ist. Nicht die Ausdrücke sind das Leben, sind die Offenbarung des Geists und ihr Quell: sondern umgekehrt, der Geist ist das Leben, und schafft sich die Sprache zur Offenkündigung seiner selbst, und erfasst damit die Ausdrücke — gleichviel ob tausendmal dagewesen ob unerhört — als Stoff der verkündenden Rede. All' unsre Motive für sich angesehn sind nur gleichgültiger Stoff. All' dieser Stoff und Staub der Motive, für sich ist er todt, hat er schon unzähligemal dem Leben gedient, ist von ihm verlassen wieder Staub gewesen, wird abermals vom Leben ergriffen werden und beseelt. Nicht er für sich ist das Kunstwerk, sondern der geistige Inhalt der ihn an sich gezogen und daraus seinen Leib gebildet und beseelt hat. Im Finale der C moll-Symphonie findet sich kein Motiv und kein Akkord, die nicht schon tausendmal dagewesen wären, — und der Satz ist durchaus mächtig originell neu; denn er ist voll des heiligen Geistes der Kunst. Und wo dieser Geist fehlt, da schlägt Mozarts Wort ein: »Es ist nichts drin!«

Der Geist des Dichters — in Worten oder Tönen oder Farben — findet sich selber wieder im Gegenstande, durchdringt denselben, schafft ihn, wenn er als äusserlicher Stoff sich darbot, um in Idealgestalt »nach seinem Ebenbilde«, durchdringt und erfüllt ihn gänzlich bis in die letzte Aeusserung, wie die Seele des Menschen das Leibliche bis in den fernsten Nerv. Schöpfer der Kunst ist der Geist. Die Zukunft der Kunst ruht in der Zukunft, die der Geist sich schaffen wird.

VI.

Begriff und Aufgabe der Musikbildung.

Erkenntniss als Grundlage der Bethätigung. Freie Prüfung und Freimuth als Lehrerpflicht. — Musikbildung für Künstler und Volk. Bedeutung der Kunst im Volksleben. Reale und ideale Seite des Lebens. Die Kunst als Hüterin des Idealen im Volksleben. Ihr erhaltender und erhöhender Beruf. Ihr Sinken. — Die Musik im Volksleben. Unbestimmtheit ihres Gehalts. Ihre Theilnahme am Leben. Beseelender und entnervender Einfluss. — Beruf und Pflicht des Lehrstandes. Festhalten am Wesen der Kunst. — Pflege guter Musik; Entbehrlichkeit und Ausschluss der schlechten; Irrthum und Ausflüchte der Lehrer. Unterscheidungs-Merkmale. Freibeutereien. Etüden. Salonmusik. Bravour- und Konzertstücke. — Bildung der Kunstfreunde, der Künstler, des weiblichen Geschlechts. — Einzel- und Gesammtmusik. Gipfel der Volksmusik.

Wie wichtig auch die Gegenstände unsrer bisherigen Betrachtung erscheinen: nicht ihre Erkenntniss, Bethätigung für sie gilt es zu fördern. Diesem Zwecke wenden wir uns jetzt zu.

Der Künste Fortbestand beruht auf dem Lebensgehalte des Volks, Bethätigung an ihr übt zunächst der Künstlerstand. Indess der schaffende Künstler richtet Willen und Kraft unbedingt auf sein Werk; das allein gilt ihm zu vollenden wie sein Geist es geschaut, es hat seine Bestimmung durchaus in sich selber, ist sich selber Zweck und um seiner selbst willen da, nicht um eines andern ausser ihm liegenden Zwecks willen — wär' es auch der edelste, wär' es der der Kunst- und Volksbildung. Blicken wir gar auf den der Künstlertreue Abgefallnen, so sind es endliche und in künstlerischer Beziehung nichtige Zwecke (Ehrgeiz Eitelkeit Gewinnsucht) die ihn leiten. Der ausübende Künstler aber

folgt mit gleicher Nothwendigkeit in der Regel seiner Neigung seinem Ermessen oder den ihn bestimmenden äussern Verhältnissen seines Amts, den Rücksichten auf Kraft und Neigung der Mitwirkenden, auf Fassungskraft und Geschmack seiner Zuhörer.

Offenbar bedarf es neben dieser Bethätigung des Künstlerstandes und für sie, neben der Theilnahme des blos die Kunstleistungen Aufnehmenden und für sie noch einer andern Bethätigung, die sich zum Zweck setzt nach allen Seiten hin diejenige Bildung zu verbreiten, ohne die weder Fähigkeit für Ausübung noch Empfänglichkeit genügend nach dem Bildungstande des Volks und der Kunst vorhanden sein können.

Hier treten vor allen Andern wir Lehrer an unser Werk. Als Lehrende (gleichviel ob daneben Künstler oder nicht) sind wir Vermittler zwischen der Kunst wie sie sich bis zu uns hin entwickelt hat, und denen die sich näher an ihr betheiligen — sie tiefer fassen oder sie ausüben wollen. Unser Beruf ist: nach allen Seiten hin sie zu erkennen, ihre Werke lebendig im Geiste zu tragen und dieses Leben in Bewusstsein und That aller uns Anvertrauten überzuführen, die Erfahrungen und Hülfsmittel aufzusammeln und an alle Empfangbereiten auszuspenden. Fortbestand und Pflege der Kunst sind uns Beruf und Zweck, während sie dem blos Empfangenden nur Bedürfniss sind und aus der Schöpfung des Künstlers zwar Lebenstoff empfangen, keineswegs aber derselben als bewusster Zweck vorgestanden und dem Künstler Berufspflicht gewesen.

Zu diesem hohen Berufe sind wir auf rechter Bahn, wenn vor Allem feste Anschauung vom Wesen und Zustande der Kunst in uns lebt oder die vorhergeschickten Erwägungen uns zum Gewinn fester Ueberzeugungen hierin angeregt haben. Nur klare Einsicht verbürgt zielsicher Handeln; wer das erkennt, wird sich mit der umfassenden

Vorbereitung so bereitwillig versöhnen als ich mich ihr unterzogen habe.

Ich möchte sagen: unterworfen als einer Pflicht. Es ist weder erfreulich (wenigstens nach meinem Sinn) mit so manchem rüstigen theilweis verdienstvollen und beliebt gewordnen Wirken in Widerspruch zu treten, noch darf man sich — wie gewissenhaft und redlich man es auch meine — dafür grossen Dank und schnellen Erfolg versprechen. Die Meisten möchten sich gefördert sehn, aber ohne dass die süsse Gewohnheit des Daseins ihnen gestört würde, wie der Kranke gar gern gesundete, nur schwer aber von dem ablässt was ihn krank gemacht. So spricht schon Goethe zu seiner Zeit — und er urtheilte von ihr: »diese Zeiten sind schlechter als man denkt« — warnend aus: »Man verdient wenig Dank an den Menschen, wenn man ihr inneres Bedürfniss erhöhn, ihnen eine grosse Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühl bringen will. Aber wenn man die Vögel belügt, Mährchen erzählt, von Tag zu Tag ihnen forthelfend sie verschlechtert, da ist man ihr Mann; und darum gefällt sich die neuere Zeit in so viel Abgeschmacktem.« Und er hatte nicht zunächst mit Musikern zu thun, die nach ihrer Richtung subjektivem Gefühl so leicht vor unbefangner geistfreier Prüfung den Vorrang lassen; und er stand nicht in einer Zeit, in der nach Liszts geistreichem Worte »die Clique und die Claque« gebieten.

Lohnt es aber der Mühe, Goethe's Warnung — er hat sie selber nicht befolgt — zu befolgen? und ist es erlaubt? Nur Feigheit und Weichlichkeit scheuen das Licht der Wahrheit, und ziehn sich vor der Prüfung zurück um die Gefährdung ihrer Liebhabereien zu meiden, wie der Strauss dem Jäger zu entfliehn wähnt wenn er den Kopf verbirgt um ihn nicht zu sehn. So ist kein Fortschritt möglich, nicht einmal wohlgemuth Feststehn. Das ist auch nicht

Liebe zur Kunst sondern Liebelei; denn der Liebende vertraut dem Gegenstand seiner Neigung, ist stolz auf ihn und führt ihn gern an's helle Licht; nur der liebelnde Buhle weiss dass er sich und andern allerlei zu verhehlen und zu bergen hat. So auch wer die Kunst recht liebt, tritt zu ihren Werken mit Liebe heran, durchdringt sie mit Inbrunst, erhellt und läutert und erhebt seinen Geist an der Glut die sich an ihnen entzündet (»Rührung, sagt Beethoven, ist für Weiber, dem Mann soll Musik Feu'r aus dem Geist schlagen!«) erweitert seinen Gesichtkreis, die Gränzen seines Hochgefühls und Glücks, indem seine Liebesglut gleich der im Hochgebirg' aufgehnden Sonne von Gipfel zu Gipfel alle Firnen und Höhn überglänzt entzündet und das Niedre im Qualm der Schluchten vergisst. Liebe beginnt, Erleuchtung — Bewusstheit folgt und beiden fällt jede Schranke und Stockung. Nur so gewinnt man, vielleicht aus engem Beginn, den ganzen Reichthum der Kunst sich zum Besitz. Liebe und Bewunderung hafteten zuerst am Einzelnen; das staunte man an in seinem ersten überlegnen unbegreiflichen Erscheinen. Wie aber (nach Plato) Staunen Anfang aller Weisheit ist: so kann es auch Ende aller Weisheit sein, wenn man aus dem Staunen und Anstaunen nicht herauskommt. Bewunderung und Liebe müssen durch die Macht der Erkenntniss über das Einzelne und seine Schranke hinausgehoben und alles Lieb- und Bewundernswürdige, die Kunst in ihrer ganzen Fülle überleuchtend umfangen. Sei uns Bach sei uns Gluck sei uns Beethoven hochverehrt und lieb, wiegen wir uns ein in den süssen Traum der mendelssohnschen Sommernacht und auf dem Wogengespiel seiner Zaubermährchen am Seegestade, freuen wir uns der Geistblitze des funkelndreichen meierbeerschen Talents und an allem hier und dort und überall ausgestreuten Schönen! Aber geben wir uns keinem bestrickenden Reize für immer bewusstlos und willenlos ge-

fangen zu eigen! Wer sich jedem Reize dahingiebt: im Taumel des augenblicklichen Genusses verliert er sich selbst, seine Keuschheit und seine Mannheit und zuletzt mit der Kraft tief und voll zu schöpfen den Genuss selber. Und wer sich einseitigem Zug überliefert, dem versinkt hinter dem einen Gegenstand seiner Vorliebe die ganze unerschöpflich reiche Welt. Nur der erleuchteten zugleich freien und keuschen Liebe gehört die Welt, fliesst Vergangenheit und Zukunftfähigkeit in eine kraft- und schätzevolle Gegenwart zusammen. Diese Liebe kann nicht ohne Erkenntniss entstehn und Erkenntniss nicht ohne den Muth der Wahrheit, ohne jenes edle Streben, das Wahrhafte freudig aufzunehmen und treu zu vertreten. Dieses Streben ist der wahre Adel des Menschen und seine erste Pflicht. »Nicht die Wahrheit (spricht grossherzig schon Lessing aus) in deren Besitz irgend ein Mensch ist oder zu sein vermeint, sondern die aufrichtige Mühe die er angewandt hat hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Werth des Menschen. Denn nicht durch den Besitz sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig träge stolz. Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit, und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze mich ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! — ich fiele ihm mit Demuth in seine Linke und sagte: Vater, gieb! Die reine Wahrheit ist ja doch für Dich allein!«

Und wem ziemte dieser unbefangne überallhindringende Blick, scheulos Alles erkennend und freimüthig Alles würdigend, eher als dem Lehrer? Mag der Einzle für sich es verantworten und tragen, wenn er sich einseitig abschliesst; wie darf als Lehrer Ich mich unterfangen meine Einseitigkeit auf Andre zu übertragen, den Jünger der mir

vertraut in mein Gefängniss zu schliessen? Alles Lieb- und Besitzwürdige hab' ich ihm zuzueignen und daraus das — nicht mir, das in jedem Moment der Bildung ihm Gemässe voranzustellen. Wie vermag ich das ohne freies und über alle Gaben der Kunst erweitertes Bewusstsein?

Mit gleich scheuloser Berufstreue fassen wir jetzt die Frage: was Begriff und Aufgabe der Musikbildung ist, welche Wirkung und Bedeutung sie hat, in's Auge.

Man berge sich nicht das Gewicht dieser Frage. Musikbildung und Musiklehre haben zunächst ihren Antheil an der Pflege der Kunst; in dieser Richtung dienen sie allen, denen als Schaffenden Leitenden Ausübenden Lehrenden die Kunst Lebensberuf sein soll, oder die neben ihrem anderweiten Beruf' an der Ausübung der Kunst aus Liebhaberei Theil nehmen. Allein Künstler und Kunstlehrer wie Liebhaber gehören dem Volk' an, die Ausübung der Kunst ist auf einen Theil der Summe von Zeit Kraft und Vermögen angewiesen, die der Gesammtbesitz des Volks ist, die Wirkung der Kunst richtet sich unbeschränkt auf das Volk selber und kann auf dessen geistigen sittlichen Zustand, auf sein Befinden im weitesten Sinne des Worts nicht ohne Einfluss bleiben. In dieser Richtung zeigt sich die Kunstpflege als wichtiger Gegenstand der allgemeinen Volkserziehung.

Ich stehe nicht an, diesen Gesichtpunkt jenem andern entschieden voranzustellen, welches Ergebniss sich auch für den besondern Beruf, für Neigung und Begehren der Musiker herausstellen möge. Zuerst muss man wissen, ob ein Bildunggegenstand überhaupt unsrer Theilnahme würdig ist, und in welcher Weise und Ausdehnung er es ist; dann erst kommt die Erwägung der Mittel und Wege. Die Kunst ist eine der Richtungen und Bethätigungen des ge-

sammten Menschen-Lebens, ein Theil von der Lebenssumme des Volks; Künstler und Kunstfreunde sind ein Theil der Menschensumme, die wir zunächst als Volk und Völker auffassen. Wir müssen zunächst prüfen, ob und wieweit und in welchem Sinne Musik und Musikbildung Bedürfniss und Wohlthat für das Ganze — für das Volk sind? ob und wieweit sie »lässlich«? ob und wieweit sie benachtheiligend sein können? Haben wir hierüber ein Urtheil gefasst, so wird sich sichrer bestimmen lassen, was für die nähern Kunstangehörigen geschehn muss, und welches die rechten Mittel für den festbezeichneten Zweck sind.

Für diesen höchsten und wichtigsten Gesichtspunkt aber bieten jene Betrachtungen über das Wesen der Kunst die ich voranzuschicken mir erlaubt — wenn ich nicht irre — sichern Boden.

Sobald wir im Sinnenthum des Menschen — im Verein all seiner Sinne — dieses Organ erkannt, das dem Menschen die erste Kunde von der Welt ausser ihm bringt und, aus embryonischer Verschlossenheit ihn erlösend, das erste Band knüpft zwischen ihm und der Welt: müssen wir zugleich feststellen, dass vollkommner Mensch nach der Seite des Sinnenthums nur der ist, der sich im Besitz aller Sinne befindet. Es ist keine Frage, dass dieser Satz auch auf das Geistige hinüberreicht. Vollständige und vollkommne Vorstellungen von der Welt und Wechselbeziehung mit ihr kann nur dem zu Theil werden, der im Besitz aller Sinnvermögen ist.

Von den besondern Künsten ist jede die ideale Blüte des Sinns, aus dem sie hervorgeht, auf und durch den sie wirkt; die darstellenden Künste sind die Blüte des Gesichtsinns, Musik ist die des Gehörs, Poesie — die geistig-künstlerische Vorstellung alles durch die Sinne und durch freie geistige Thätigkeit in das Bewusstsein Gekommnen — ist die Blüte der geistigen Vorstellung. Erst alle besondern

Künste zusammengenommen sind »die Kunst«, die Allkunst nach unsrer frühern Bezeichnung. Sobald Kunst und Kunstbildung als eine der Aufgaben und Richtungen des Menschengeistes erkannt wird, muss auch das feststehn: wie nur der nach der Seite des Sinnenthums vollkommen ist, der alle Sinne in sich hat, so ist nur da Kunstbildung vollständig vorhanden, wo sie sich über alle besondern Künste verbreitet.

Wenn überhaupt Kunstbildung Bedürfniss des Volks ist, so darf — das folgt aus Obigem — Musikbildung nicht fehlen. Aber ebenso wenig kann sie einen andern Zweig der allgemeinen Kunstbildung entbehrlich machen oder ersetzen.

Ist denn nun Kunstbildung wirklich ein allgemeines oder Volksbedürfniss? Bedürfniss nicht blos für Künstler und Kunstlehrer? Nur über diese Fragen gelangen wir zu richtiger Würdigung des besondern Zweigs jener Bildung, der Musikbildung. Fassen wir zuerst, welches die Aufgabe und Bedeutung der Kunst im Leben der Menschen und der Menschengemeinschaft, im Volk, ist.

Jedem Menschen bietet (wir sind schon durch frühere Betrachtungen zu diesem Gesichtpunkte geführt) das Leben zweierlei Richtungen. Die eine geht auf das sogenannte Reale, auf die Bedingungen des Daseins, auf jene Neigungen und Pflichten die den Einzelnen für sich erfüllen und bestimmen. Das ist die Noth des Daseins die sich stets erneut, das sind die Bedürfnisse die selbst in glücklichster Befriedigung stets wiederkehren; immer wieder fällt Hunger den eben Gesättigten an, immer verlangt der reichste Besitz reichern. In dieser Hatz endlicher Verlangen und flüchtiger Genüsse findet Niemand Genugthuung, in dieser Beschränkung auf das enge ichtige Dasein ist Jedem beklommen, fühlt Jeder sich einsam unsicher und leer. Das sogenannte Reale Wirkliche Gewisse sättigt und befriedigt Niemand;

es ist die kreatürliche oder thierische — wenn gleich über das dem Thier Eigne hinaus verstandvoll ausgebildete und verfeinerte Seite unsers Daseins.

Ueber diese Sphäre des Fürsichseins ist dem Menschen das Haupt erhoben die Welt in sein Bewusstsein aufzunehmen, sein Selbstbewusstsein ist Weltbewusstsein geworden. Er ist nicht mehr ein verlornes unsicher wohin gewehtes Atom: er ist Einer mit Vielen; in der Gemeinschaftlichkeit mit ihnen findet er seine höhere Bestimmung, in der Idee des Ganzen und der das Ganze durchdringenden und bestimmenden Vernunft findet er seinen Frieden, aus dieser Idee schaut er — stellt er sich das Wesen der Dinge vor, die im Ganzen sich bewegen; diese Vorstellungen: was Jedes in der Idee des Ganzen ist, sind die Ideale der Dinge.

Das ist die ideale Seite unsers Daseins. Da sind wir erst wirklich Menschen, da heissen »Kinder Gottes« wir nach der tiefsinnigen Sprache der Schrift, die den aus der Verfallenheit der Kreatur Erlösten und zur idealen Anschauung und Lebens-Richtung Erhobnen nach dem so benannt hat, der die Welt dachte und die Macht des schöpferischen »Werde!« an ihr bezeugte. Diese ideale Welt ist nirgend greiflich, und überall im Grunde der Dinge vorhanden. Sie sättigt nicht leiblich, also verzehrt sie sich nicht leiblich; und ist doch einzig das Sättigende, einzig Ziel und Friede des Lebens, wie ewig Wecker desselben und Besieger des allem Endlichen gesetzten Todes.

Das ganze Leben führt und drängt darauf hin, Unbewusste gleich den Erkennenden. Jene Befriedigunglosigkeit des Selbstischen ist der Stachel der uns weckt, jeder Ruf des Verlangens aus der Einsamkeit heraus zu Gemeinsamkeit ist Zeugniss. Die Liebe der Mutter zum Kinde, des Vaters zum Hause, der Männer zum Stamm und zur Genossenschaft, des Jünglings zur Jungfrau, die ihm einzig begehrenswerth scheint weil er sein Ideal in sie hineinge-

tragen: das alles ist der Schulgang, auf dem wir aus der Schranke unsers Ich herauswachsen, und unsern Antheil erst auf die mit uns gleichsam Person-Einigen dann auf die denen wir zugehören oder die wir uns erkoren erweiten, und so zum umfassenden Bunde der Nationalität und zum Bewusstsein der Allgemeinsamkeit des Menschenthums und der alleinenden Vernunft emporsteigen, die die Welt durchdringt und bestimmt.

Und wie Gefühl und Bewusstsein des Einzelnen keine Sättigung und kein Zufriedengeben findet als in der Richtung zum Idealen: so kann auch nichts Grosses und Edles geschehn, kein hohes Werk vollführt kein Bund geschlossen werden und bewahrt, als auf diesem geweihten Boden. Der Held wagt sich nur für die Idee des Rechts der Freiheit des Vaterlands der Menschenwürde, die ihm zunächst als Heldenthum und Ruhm erscheint. In diesem Sinn' allein hat der Krieg seine hohe Berechtigung. Ueber all' die reale Noth und Schädigung, die uns das quäckerische Gepinsel der Olivenblattfabrikanten in unerschöpflicher Aufdringlichkeit vormalt und vormonotonisirt, ragt er himmelhoch empor als die Stätte, wo Völker ihr Leben selber einsetzen für ihre Idee, wo die Idee zur kühnsten opfervollen That wird, und man sich selber als Pfand darbietet für die Wahrhaftigkeit seines Schauens und Wollens.

Jene grossen Momente, in denen das Volksleben sich zur Bewährung der Idee in der That zusammennimmt, können gleichwohl nur in weiten Zwischen-Räumen einander folgen; auch den Einzelnen wird im Gedräng der Wirklichkeit die ideale Seite des Lebens allzuleicht entrückt. Hier ist es nun zunächst die Kunst, die mitten im überbürdeten und verkümmerten Leben der realen sogenannten Wirklichkeit ein zweites Leben in der Freiheit und Wahrhaftigkeit der Ideale schafft und zur Vorstellung bringt, eine Welt der Vorstellungen, in denen aber die Wahrhaftigkeit zum

Vorschein kommt. Die Menschen lernen in ihr die Dinge frei von der Angst selbstischen Bedürfnisses wie von der rein persönlichen Vorliebe, gereinigt von den verhüllenden und entstellenden Zufälligkeiten, — lernen bei subjektivster Betheiligung objektiv die Gestalt der Dinge fassen und ideale Bedeutung erkennen. In der Form der Kunst oder des Glaubens oder des Begriffs bewahren wir dann jene weltlenkenden Ideen, die der eigentliche Gehalt auch unsers Lebens sind, und uns immitten der Beschränktheit des kreatürlichen Daseins und über ihm auf der Höhe geistiger Freiheit erhalten.

Einzelnen kann statt der Kunst oder neben ihr der Idealgehalt des Lebens in weitumspannenden Thaten und Bethätigungen oder in der Form der Wissenschaft bewahrt bleiben; in einzelnen Momenten kann auch aus dem Volksleben die Kunst zurücktreten, indem die Wirklichkeit selbst uns mit hohem Gehalt erfüllt; das Letztere zeigt sich, wo Kraft und Antheil des Volks, wie 1813 oder 1848 oder in der grossen französischen Revolution, sich ungetheilt und in voller Befriedigung realer That zuwenden. Von solchen drangvollen Momenten und von jenen Einzelnen (deren stets nur wenige sein können) abgesehn — also für das Volk im Ganzen und Grossen ist stets die Kunst umfassende Form für den Idealgehalt des Lebens, wie für die besondre religiose Seite desselben die Kirche. Das Volk nimmt die entscheidenden Anschauungen und Gedanken nicht sowohl aus den Händen der Wissenschaft als aus den Gesichten der Dichter, seines Homer Shakespeare Schiller Goethe; ihm belebt sich seine Vergangenheit, das Bild seiner Helden und Wohlthäter frischer im Werke der Kunst als in den Geschichtbüchern; ja der Geschichtschreiber selber gewinnt aus der plastischen Kraft Macht und Divinationsgabe der Kunst seine höchste Wirkung auf das Volk. Eben so hat keine Kirche des Zutritts der Künste jemals entbehren kön-

nen und mögen; Bibel und Koran sind erfüllt von dichterischer Macht.

Dies scheint mir der Beruf der Kunst im Leben der Völker.

Ohne sie würde der erste Hebel fehlen, der realen Last und kreatürlichen Fesselung ledig zu werden. Daher beginnt mit ihr die Kultur; — Religion und Wissenschaft treten ursprünglich in künstlerischer Form, in Einheit mit der Kunst auf. Daher nennt die Geschichte kein Volk, das ohne Kunst ein menschenwürdig Dasein geführt hätte; vielmehr zeigen sich selbst bei den unbegünstigtsten Stämmen, die der äquatorialen Glut erliegen oder im Polarsturm verkümmert sind, wenigstens spielige Ansätze von idealer Bethätigung.

Wie sich nun in den einzelnen Momenten des Völkerlebens Beruf und Aufgabe der Kunst näher bestimmt, haben wir schon früher erwogen. Ueberall stellt sich die Aufgabe nach dem Maass der Lebens- und Geisteskraft der Völker; überall ist die Kunst an das Leben des Volks, an sein geistleiblich Dasein gewiesen, um dessen Ideal-Gehalt zu erheben. Hat sie ihr Geschäft vom Höchsten und Allgemeinsamen bis in das Kleinste und Einzelste vollbracht, dann ist eine Epoche ausgelebt und eine neue Lebensphase bei diesem Volk' oder einem andern zu gewärtigen, die dann aus ihrer Eigenthümlichkeit neue Aufgaben stellt und dazu dieselben oder andre Formen der Kunst (der Allkunst, in der die besondern Künste gleich verschiednen Organen und Ausdrücken desselben Gedanken enthalten sind) heranrufen wird.

Jenes Ausleben einer Kunstepoche begleitet also den Moment, wo der dermalige Lebengehalt eines Volks oder einer Zeit aufgebraucht ist, und selbst einer Erneuung bedarf um der Kunst frischen Stoff zu bieten. In solchem Moment' erscheint sie selber erschöpft, und ist es; sie verlor

mit der Lebensnahrung — mit der Möglichkeit schöpferischer Begeisterung den idealen Gehalt. Rückgriffe zum Ausgelebten, Umhertasten nach dem Fernsten und Entlegensten, wilde Anläufe zu Neuem und Unerhörtem, Raffinement auf das Bedürfniss der Menge die innre Leere zu füllen und die Last des Alltags zu vergessen tritt an die Stelle der wahren Aufgabe; die Kunst ist Metier, ist Industrie geworden, ein Spiel für Erholungbedürftige gleich jedem andern Spiele. Auch im Spiel' ist noch ein letzter Schimmer des idealen Lebenstroms: es ist Bethätigung ohne die Last und ernsten Folgen des Geschäfts und der Arbeit. Aber dieser letzten Ader des Lebenstroms fehlt der festende fruchtbare Gehalt; sie führt Erschlaffung in die Brust, gewöhnt zu Leerheit von bestimmenden Interessen und zu Flucht vor energischem Streben; der Geist wird kindisch. Die Kunst vollendet Entleerung und Verfall des Volkslebens die sie ergriffen und mit sich hinabgezogen hatten, wie sie die aufstrebende Kraft desselben geweckt erhöht und erhalten hatte.

Hiermit sind die beiden Pole des Kunstlebens im Volke bezeichnet: ihr Beruf für ideale Erhebung und Durchgeistung des Volks — und ihr Umschlag in das idealentleerte geist- und karakterentnervende materiale Gespiel.

Was bisher von der Kunst im Allgemeinen (von der Allkunst, dem Inbegriff aller Künste) gesagt worden, findet auf die Tonkunst leicht seine Anwendung. Auch sie nimmt Theil an der gemeinsamen Aufgabe der Künste, inmitten des realen Lebens ein ideales aufzubaun. Aber wie?

Hier tritt die Zweiseitigkeit des Kunstwesens schärfer als in Bildnerei und Poesie hervor. Denn einerseits steht der Inhalt der Musik dem Leben der Wirklichkeit entfernter

und in sofern der Idealität genäherter; andrerseits ist diese Kunst tiefer in das Sinnliche getaucht, weniger von ihm loszulösen. Nicht ohne tiefen Grund heisst sie Kunst der Seele; die »Seele« selbst, in sich bewegt gleich der »See« (beide Worte sind eines Stamms) die »Beseelung« des Stoffs kommt in ihr zum Ausdruck. Und wie das »Gemüth« nach seiner Urbedeutung (vom sanscrittanen *math*) zunächst nichts anders ist als die »stark erregte« Seele und dann erst der Inbegriff das All–Eins der sittlichen Gefühle: so wühlt die Musik zunächst unser Nerven- und Seelenleben auf, und weckt dann erst Ahnung und Schauen bestimmtern Inhalts. Gerade in dieser nervenaufwühlenden Kraft — die so leicht nervös und sinnlich, die Musiker so oft krankhaft-reizbar und gedankenflüchtig und ihren Karakter so oft leicht macht, und unbeständig ihr Temperament wie See und Wetter — in dieser die Nerven auflösenden darum zugleich Leidenschaft und Wehmuth erzeugenden Kraft der Musik liegt ihr gefährlicher Zauber. Er ist es, der in Manchem die Frage wecken kann, ob in dieser geheimgiftigen Raserei der Nerven, in welcher die klare Vernunft so zu sagen einen wollüstigen Tod stirbt, ein Element allgemeinmenschlicher Bildung zu suchen, ob diese verführerische Kunst, — die dem flüchtigen Blicke so harmlos erscheint und unschuldvoll, weil ihr Inhalt sich verbirgt und gleichsam unbewusst einflösst, — als Element für das Leben freier und erhöhter Völkerzukunft zu pflegen sei.

Hiernächst müssen wir (wie schon früher) zugestehn, dass Tonkunst nicht vermag ihren Inhalt mit jener Klarheit und Greiflichkeit aus dem Leben herauszunehmen wie bildende Kunst, sich so bestimmt auszusprechen wie Dichtkunst. Ihre Gaben sind Räthsel kaum dem stetig mit ihr Beschäftigten lösbar; sie ist auf ihrer Höhe die exklusivste der Künste, weil sie da besondre und tiefe Einbildung fodert — und wiederum diese Hineinbildung leicht in Blasirtheit

oder Pedantismus und Phantasterei umschlägt. Das Volk, in gesunder Frische aber ohne jene besondre Bildung, fühlt und ahnt die Bedeutung dieser Räthsel; und indem es noch von dieser geahnten Bedeutung bewegt entzündet ist, nach ihr, sie festzuhalten, verlangende Hände streckt, entschwindet schon wieder Klang und Ahnung seines Gehalts, löst sich Alles auf in fliehende Nebelstreifen gleich dem Traumbild des Erwachenden. Es bleibt das Nachzittern der Bewegung, Erinnerung des Wonnemoments oft der einzige Gehalt. Nur dem Zutritt bestimmenden Worts und vielleicht dem glücklichsten Ausdruck einfacher grosser Gedanken mag bestimmterer Erfolg verheissen sein; die Cmoll-Symphonie wird in ihrem Emporringen aus beklemmender Düsterniss zum hellsten Triumphe sichrer gefasst als die Adur-Symphonie und die neunte, deren Gedanke gleich gross und grösser aber nicht so einfach ist.

Auf der einen Seite nun schliesst sich diese wunderliche Kunst theilnehmender als irgend eine andre dem Leben des Volks in allen grossen und gemeinsamen Momenten an als Ausdruck der gemeinsamen Stimmung, als dieses einzigste Organ durch das das erregte Gemüth Vieler — des Volks gleichzeitig laut werden, seine innre Bewegung gemeinsam und zu höherer Entzündung ausströmen kann. Selbst das Lied des Dichters wird erst volklebendig im Gesange; die Andacht der Gemeine tritt im Lied' erst heraus zu belebender Bethätigung; jedes Fest, wär' es auch nur der dörfliche Tanz unter der Linde, ruft Musik herbei als unentbehrliche Gehülfin. Kein grosser Moment tritt in das Volksleben, ohne seine Lieder mitzubringen; Huss und Luther, die Hugenotten und Kovenanter, der siebenjährige und der Befreiungs-Krieg geben davon Zeugniss. Man muss in belebtern Zeiten — wie noch 1849 auf dem Volksgesangfeste zu Neustadt-Eberswalde, wo sechzig Männervereine, meist von Handwerkern und Schulmännern gebildet, aus

dem Umkreise vieler Meilen unter dem wackern Leiter Franz Mücke zusammengetreten waren vor zwanzigtausend Zuhörenden und die naturfrischen Sänger nahe daran waren (so zuckte Lust in den Nerven) das Lieblingslied im Sange zu tanzen: da muss man die beseelende Macht des Gesangs beobachtet haben, um sie ganz zu ermessen.

Nun aber blicke man auf jene andre Seite hinüber, wo die Musik auch dem Loose verfällt, von ihrem Berufe zu Spiel und Zeitvertreib entleerter und ermatteter Gemüther herabzusinken, wo schon die allgemeine alles Andre überbietende Hingebung an ihre Dämmerung und Traumhaftigkeit jene Leerheit an bestimmten und gemeinsamen Interessen und Ideen bezeichnet, in der sich die Perioden der Gesunkenheit und Niederdrückung des Volksgeistes karakterisiren, die zum Untergang führen, wenn nicht Kraft und Anlass zu neuer Erfrischung und Erhebung, wenn nicht zeitig genug neue gemeinsame Interessen hervortreten, eine neue oder mit verjüngter Kraft und hellerm Bewusstsein das Leben durchdringende Idee rettend in das Versinken eingreift. Nun stelle man sich den Anblick unsrer alle Gedanken alle Wechselrede alle Gemeinsamkeit überflutenden und übertäubenden Musiküberschwemmung noch einmal (ich habe schon früher darauf hingewiesen) vor Augen! Wie greifen hier Erschlaffung und Sinken des Volksgeistes und des Kunstgeistes mit gegenseitigem Niederziehn in einander! »Sie singen (konnte man in rechter Zeit in einer Zeitschrift für Musik lesen) weil sie nichts zu reden wissen, sie hören zu weil sie nichts zu thun haben, sie donnern am Piano weil sie stumm unterducken müssen wo freie Männer die Geister wach rufen, sie wüthen mit Posaunen und Tuben weil sie so zahm im Leben sind, so scharfgehalten in den Kreuzzügeln ihrer bevormündelnden Aufseher, so verstrickt in den Schlingen der Pietisterei der Prüderie der Geckerei und Pedanterei, kurz all der Rücksichten und Einschnü-

rungen und Heruntermässigungen, all der Glacéhandschuhhaftigkeit und Theebegeisterung, in denen wir, verfangen wie in flachem Wasser, weder recht gehn noch schwimmen können«, weder idealen Aufschwung missen noch erlangen. Hier begreift man, dass Musik (wie Krösus dem Cyrus rieth) tyrannischer Herrschaft Mittel sein kann, ein Volk von innen heraus — wie den Löwen durch Kitzel — abzuschwächen und herunterzubringen; hier erscheint sie als eine aus sich selber wachsende Krankheit, das Gegenbild ihrer selber, wenn aus reiner Höhe die Seelen sie weckt und die Ahnung erwachender Geister zum Schaun zu flammendem Wollen zur Heldenthat emporflügelt.

Das sind die zwei Seiten unsrer Kunst, die sie dem Volke wechselnd darbeut. Sie ist im Mythos der Alten diese süss unwiderstehlich verlockende Sirene, die den Götterleib emporhebt zum Sonnenlicht und unter dem Flutgespühl' ihren garstigen Fischschwanz birgt. Die versunkne entstellt-entstellende möchte man verwünschen und verbannen statt sie zu pflegen, fühlte man sie nicht im eignen Herzen einheimisch, die Stimme der eignen Seele. Man möchte sie dem traumversunknen Geschlecht' entreissen, wüsste man nicht, dass sie die Heroldstimme sein wird für die Stunde des Erwachens und der Erhebung.

Darf man dieses doppelzüngige Wesen im Schoosse des Volkslebens hegen und auferziehn? Lehrer und Pfleger sein einer Kunst, die ebensowohl verderben kann als wohlthun? die Seinigen diesem Bildungzweig' überliefern? So selten diese Fragen laut geworden (indess schon Plato wollte dem Musikunterricht gewehrt sehn und die freien Nordamerikaner finden ihn weniger für die männliche Jugend geeignet als für die weibliche) so oft melden sie sich gewiss im Gemüthe des aufmerksam Umherblickenden und Nachdenkenden.

Am nächsten treten sie uns Lehrern, wenn wir uns nicht unsrer Neigung hingeben, sondern redlich das Wohl der uns Vertrauenden im Auge haben. Nicht als wenn Bestand der Kunst — oder auch nur Bestimmung der Einzelnen in unsre Hand gegeben wären. Solche Verantwortung ist uns nicht auferlegt; Natur und Neigung des Menschen, Standpunkt und Lage des Volks, Verhältnisse Wille der Einzelnen haben in der Entscheidung den Vorrang. Allein wir zunächst sind es, die um Rath angegangen und zu sachverständigem Rathe verpflichtet, — wir sind es, denen Richtung und Maass der Kunstbildung zunächst anvertraut und Beruf sind — allerdings neben den nicht näher berechenbaren Einflüssen der Verhältnisse Neigung Befähigung der Bildung Suchenden, die bald mit unsern Absichten einklingen bald sie hemmen und stören.

Nun wohl! Wir haben klar erkannt, dass unsre Kunst dem Menschen eingeboren, dem Menschenthum unentbehrliche Mitgift und Kraft und Wohlthat ist — und dass sie gleichwohl zur Verderberin werden, mit dem Sinkenden hinabsteigen und sein Tieferversinken vollenden kann. Zwei Seiten und zweierlei Wirksamkeiten sind an ihr offenbar. Wer mehr als wir hat Beruf und Kraft dieses Doppelwesen in seiner Zweiseitigkeit und nach der Einheit seiner zwei Seiten zu durchschaun und zu durchdringen? — Der Kunstfremde gewiss nicht, nicht einmal der Künstler. Denn in seinem künstlerischen Schaffen folgt er viel mehr der Stimmung und Stimme seines Gemüths, dem innerlichen Anschaun als dem hellen Bewusstsein und prüfender Erwägung, die den eigentlich künstlerischen Momenten des Schaffens und Darstellens vorangehn und nachfolgen; was aber bei ihm Vorbereitung und Prüfung, jedenfalls das Untergeordnete: das ist dem Lehrenden mit ihm gemeinsame, und zwar diesem Hauptaufgabe.

Wir müssen Scheidekünstler werden. Wir müssen

erkennen, was in unsrer Kunst Wohlthat und was Gift ist. Lernen wir von den Aerzten, dass Alles — jede Substanz jede »Gabe« Gift sein, schädigen und zerstören, und jedes »Gift« heilsam und Wohlthat sein kann. Ist es, wenn wir auch wollten, unmöglich die Tonkunst zu bannen ohne die Menschheit einer Lebensrichtung und Wohlthat zu berauben und sie geistig ja seelisch zu verkrüppeln, — liegt es selbst ausser unserm Vermögen der sinkenden ausartenden Kunst festern Halt und neue Erhebung zu verleihn, die sie nur aus der Wiedererhebung und geistigen Verjüngung des Volks durch die Hand des für diesen Glückstag »auserwählten« Genius empfangen kann oder an neuer uns fremder Stätte suchen muss, so können wir doch Eins, und das ist ein Bedeutendes: wir können unsre Kraft einsetzen für Erhaltung und Erfrischung des Guten, für Bewahrung und Zeitigung der Keime und Kräfte aus denen bessere Zukunft emporwachse, und können wehren dem Verderbten und Verderblichen.

Dies kann nach allen Seiten hin geschehn und ist der Grundbegriff unsrer Pflichten.

Das Erste ist, dass wir selber bei unserm Wirken festhalten am Wesen der Kunst. — Wäre doch diese Erinnerung in der That so überflüssig, als sie Vielen erscheinen mag die sich weniger aufmerksam Leben und Treiben im Kunst- und Kunstlehrgebiet' angesehn haben! Die Kunst ist nicht Spiel mit materiellen Atomen nicht Technik nicht blosse Gefühlserregung oder blosses Phantasiespiel oder Verstandesarbeit, obgleich sie sinnlichen Stoffs äusserlicher Geschicklichkeit bedarf, obgleich sie alle Formen geistiger Betheiligung und zu ihrer Auferziehung die Hülfe der Wissenschaft nicht entbehren kann. Keine dieser Seiten (wir haben schon in den Vorbetrachtungen das Wesen der Kunst allseitig zu fassen gesucht) ist »die Kunst.« Und nun schaue sich um im Leben, wem weiterer Gesichtkreis eröffnet

ist! Wieviel edle Anlagen verschwimmen in ewig unhaltbaren und erfolglosen Erregungen und Verdämmerungen des Gefühls, verschwärmen und verflüchtigen sich in ziel- und werkloser Phantasterei! Wieviel Lehrer beschränken ihr Werk auf technische Vervollkommnung und ziehn im Schüler die Vorstellung gross, dass Geschicklichkeit Alles sei dessen er bedürfe oder wenigstens das der Ausbildung bedürfe, während »das Andre« von selber sich einstelle, oder jedenfalls »nachkommen müsse«, — leider nur in unbestimmt bleibender Ferne! Und wieviel andre Lehrer ersticken Geist und Gemüth unter Lasten abstrakter Regeln unfruchtbaren äusserlichen Gedächtnisswerks! Wer als Künstler oder Kunstlehrer Gelegenheit genommen zu beobachten und Erfahrung zu sammeln, weiss dass diese falschen Richtungen, die vermeintlich auf die Kunst in der That aber auf Entrückung aus der künstlerischen Sphäre hinführen, für die von ihnen Ergriffnen nachtheiliger wirken als Unterlassung jeder Kunstpflege. Denn das Letztere lässt wenigstens den natürlichen Sinn frisch und unbeirrt, das Erstere schiebt ein Phantom an die Stelle des Ideals, ein Nichts oder eine Eitelkeit in das Gemüth das nach dem Licht und der Liebe der Kunst verlangte. — Ich werde noch auf diesen Moment zurückkommen müssen, durfte jedoch nicht säumen ihn an die Spitze zu stellen.

Das Zweite ist: wir wollen, soviel an uns ist, nur gute Musik pflegen und verbreiten, schlechter durchaus absagen und sie unter keinem Vorwand' und zu keinem Zwecke verwenden. Und der guten Musik wollen wir die bessere vorziehn. Nur das Gute fördert in künstlerischer wie sittlicher Hinsicht Gutes. Schlechtes erzieht Schlechtes.

Nicht Jenen gilt diese Erinnerung, die Bessers und Schlechters nicht zu unterscheiden wissen; ihnen wird

tiefer Studium, wenn sie nur Fähigkeit und guten Willen haben, zu lichter und sichrer Erkenntniss helfen. Ich trete vielmehr zunächst gegen zwei Klassen Musikübender auf.

Die eine bildet sich aus Dilettanten, die unberathen von aussen und durch keine feste Richtung ihres Gemüths gelenkt mit Allem fürlieb nehmen um nur die innre Leere zu durchhallen und zu füllen, und die gleich den Allerweltskourmachern unsrer Salons in dieser Allmiteinander-Liebelei die letzte Kraft wahrer Liebe vergeuden. Es sind das die Habitué's aller erdenklichen Konzerte, die Schrecken der Nachbarn, die Pfleger und Bedrücker jener unseligen Musikleihinstitute, die so viel zur Verseichtigung und Erkältung des Musikwesens beigetragen haben, indem sie tagtäglich Mappen voll Noten zum Wechsel ausbieten, dass die Menge ihr Leihgeld zu verlieren meint, wenn sie nicht emsig wechselt und jede Tracht »wenigstens flüchtig« durchnimmt, bis eigenthümlicher Sinn in dem besitzlosen Gasthofleben vollends vertilgt ist.

Die andre Klasse bildet sich aus jenen Lehrern, die Geringes ja Schlechtes »für Anfänger gut genug« finden, oder es »zu technischen Zwecken« und »aus technischen Rücksichten« nicht entbehren zu können meinen (also schlechte Mittel nach bekannter Jesuitenmoral zu gutem Zweck' erlauben) oder in kläglichem Missverstande damit »Vielseitigkeit« erzielen, — das heisst: für den Hausbau zwar einerseits guten Grund legen andrerseits ihn aber wieder wegreissen wollen.

Dies ganze Gebahren ist doppelt gefährlich in einer Zeit, die soviel Treffliches neben soviel Nichtigem aufgesammelt hat und in der offenbar eine grosse Periode ausläuft und eine neue vielfach angestrebt wird, also von entgegengesetzten Seiten Missverstand und Unsicherheit drohn und das Bedürfniss fester Ueberzeugung und sichern Stand-

punktes dringender als je hervortritt. Kaum Einzelnen ist möglich Alles zu fassen, Niemandem Alles mit Liebe und Erfolg in sich aufzunehmen. Wie will der Lehrer im beschränkten Lehrgange Zeit finden für eine Zumuthung, der selten das ganze Leben Raum genug bietet? und wie will er in der stets beschränkten Lehrzeit möglich machen das widereinanderrennende Getümmel des Aechten und Falschen zu schlichten?

Soll man aber Anfängern oder Unfertigen gegenüber »Klassisches profaniren«, das sie weder verstehn noch darstellen können? — Lassen wir vor Allem jene bestimmunglosen und darum verwirrenden Phrasen: Klassisches Romantisches Modernes bei Seite. Thibaut (Reinheit der Tonkunst) hat gegenüber den mittelaltrigen Italienern und Spaniern Mozart modern und verderbt gefunden, und erst in den neuesten Tagen hat Einer von denen, die nichts lernen und nichts vergessen können weil sie nur in erbeuteten Phrasen leben, alles Verderben von Beethoven hergeleitet. Lassen wir dahingestellt, ob Beethoven und Weber Chopin und Mendelssohn Schumann und Liszt, und wen man sonst noch nennen will, klassisch sind oder was sonst. Halten wir den allgemeinsten Gegensatz dessen was wir für gut und was wir für schlecht erkennen fest. Nun frage ich zurück: wenn wir aus Furcht das Gute zu profaniren es unsern Schülern vorenthalten, woran soll sich ihr Sinn läutern, ihre Bildung ihre Erkenntniss erhöhn, ihr Naturell sich zum Guten wenden? Durch den blossen Zuwachs der Jahre doch nicht? und durch technischen Fortschritt eben so wenig, da man mit viel Jahren und geläufigen Gliedern höchst ungeistig oder dem Rechten abgewendet sein kann. Kunst- und Lebensrichtung werden grossentheils durch den Inhalt der beiden zufliesst, ja durch Gewöhnung bedingt. Das Schlechte stützt sich auf Unbildung, wendet sich an Schwäche und Verderbtheit in uns und nährt Beides,

wie umgekehrt Gutes das Gute in uns zeitigt und befestigt.

Wenn zuletzt Lehrer die Unvermeidlichkeit des von ihnen selbst als schlecht oder gering Bezeichneten vorschützen: so bezeugen sie damit nur ihre Unkunde. Die Litteratur der einzelnen Orchester-Instrumente mit Einschluss der Harfe ist mir nicht vollständig bekannt, in Bezug auf sie hab' ich also kein Urtheil. Allein für Orchester (im Ganzen) und Quartett, für Chor- und Sologesang, für Klavier und Orgel ist für jede Stufe der Verständniss und Fertigkeit gute Musik in hinreichendem Maasse vorhanden (für Violin wahrscheinlich ebenfalls) dass es der schlechten nicht bedarf.

Der entschiedenste Widerspruch muss vor Allen jener zahlreichen Klasse von Gesanglehrern entgegentreten, die zum Theil die eigne Musikbildung versäumt und gar keine Vorstellung von der Tiefe und dem Reichthum deutscher Musik und der Nothwendigkeit gefasst haben jeder Nationalität die ihr eigne Musik vorzugsweis' auszubilden, zum Theil sich einbilden und Andern vorspiegeln möchten, dass deutsche Sprache und Musik ungeeignet seien Stimme und Aussprache oder den Gesang überhaupt günstig zu entfalten gleich der italischen Sprache. Jede Sprache hat eigenthümlichen Karakter und eignen Wohllaut, und es ist eine von den fahrlässigen deutschen Gutmüthigkeiten, oder vielmehr schlaffe gedankenlose Nachgiebigkeit (um den rechten Namen zu brauchen) wenn wir uns, weil vor einem Jahrhundert die italische Oper der unsern voraus war, noch immer vorreden lassen, dass man nur italienisch singen könne. Haben die Deutschen (leider die Meister selber) gar oft versäumt der Stimme des Sängers gerecht zu werden, so haben auf der andern Seite die Italiener noch weit mehr versäumt oder nicht vermocht in die Tiefen der Kunst und zu ihrer idealen Macht zu dringen. Hat die italische

Sprache vor der unsern den Vorzug allgemeinen Wohllauts (den sie übrigens theilweis mit der lateinischen spanischen und andern theilt) so hat die unsre ganz dem Volkskarakter gemäss treffendere Karakteristik ihrer Klänge, selbst abgesehn von ihrem Reichthum und ihrer Bildsamkeit vor der italischen und fast allen ältern und neuern Sprachen (Sanscritt und Griechisch vielleicht ausgenommen) voraus. Diese Macht unsrer Sprache wird zu voller Anerkennung und Geltung kommen, wenn das deutsche Volk erst freie Entfaltung nach innen und aussen errungen hat. Indess wollen wir sie uns schon jetzt nicht von der Unkenntniss und Ausländerei modischer Gesanglehrer-abstreiten und ablisten lassen. Sein wir gerecht gegen das Ausland, aber zuerst gerecht gegen unser einigdeutsches Vaterland und seine Sprache und Kunst, die jetzt wieder wie in jeder Zeit des Verfalls misskannt und hintangesetzt werden.

Was aber ist gute, was schlechte Musik? Soll irgend eine Autorität, etwa der berühmteste Künstler oder Kenner, oder ein Areopag ein Ausschuss von Künstlern oder Kennern entscheiden?

Nimmermehr! Ich wenigstens erkenne wo mein ganzes Selbst, Empfinden und Erkenntniss, mitzusprechen hat schlechthin keine Autorität an als die von der Gottheit eingesetzte Vernunft, — und in der Kunst, wo die feinsten Saiten der Persönlichkeit berührt werden und bei dem redlichsten Streben nach allseitiger Gerechtigkeit im Urtheil unbewusst mitklingen, am allerwenigsten. Selbst meinen Schülern gegenüber hab' ich niemals Autorität verlangt, vielmehr stets vor jeder blinden Folgsamkeit gewarnt, und nur soviel Zutrauen angenommen, in einzelnen Lehrperioden kurze Zeit zu folgen bis der Beweis rechtzeitig und bald nachfolge. Was auch hülfe dem künftigen Künstler Autorität des Lehrers? Er selber giebt sich, sein Fühlen und Schaun Denken und Vollbringen in seinem Werke.

Wie erkenn' ich also Gutes und Schlechtes in der Kunst? —

Die Frage muss gerecht erscheinen, da man auch dem Schlechten Eindruckfähigkeit auf das Gemüth nicht absprechen kann und nirgends die Urtheile Fremder und Sachverständiger häufiger von einander abweichen als in der Kunst.

Allein eben so klar erkennt man, dass Sicherheit des Urtheils nur dem Verein von Befähigung und Durchbildung beigemessen, jene Frage (wie schon oben gesagt) nur im Hinweis auf diesen Verein — mithin ausserhalb dieses Buchs befriedigende Antwort finden kann. Gleichwohl fehlt es selbst dem der sich hinlänglich begründete Erkenntniss nicht beimessen darf nicht an Fingerzeigen, die ihn bis zu befestigter Einsicht wenigstens mit einiger Sicherheit leiten können, — wie sich in sittlichen und rechtlichen Fragen bei mangelndem Beweise mehr oder weniger zuverlässige Anzeichen finden.

Zunächst darf man Arbeiten die urkundlich nicht aus künstlerischem Antrieb hervorgegangen auch nicht künstlerische Bedeutung beimessen, wenngleich sich an ihnen irgend ein künstlerisches Geschick, Geschmack u. s. w. erwiesen haben kann. Dahin gehören vor allem diese Phantansien, *Reminiscences* (und wie sie sonst heissen) über »Motive« fremder Kompositionen. Es ist zusammengeraubtes Gut, mit einigen Fingerphrasen zusammengebündelt und verbrämt, meist aus pariser Fabrik (wo moderne Opernkomponisten selbst diese Waare dutzendweis gestatten oder bestellen, um schnell »populär« zu werden) oder nach deren Muster; der Freibeuter spekulirt auf die Beliebtheit des fremden Guts, auf die Sympathie der Virtuosen und Virtuositäts-Aspiranten und auf die Langmuth und Unkunde der langweilvollen Menge, unbekümmert darum, dass das Werk an dem sie alle schmarotzen zerrissen und verbraucht

wird. — Dahin gehören ebenfalls jene Schiffladungen von Etüden und Solfeggien die mehr sein wollen als blos technische Uebung und gleichwohl sich nicht als Kunstwerke bekennen dürfen. Ein kleiner Theil dieser Lieferungen ist für die Technik erfoderlich, ein noch kleinerer hat sich in der That zu künstlerischer Bedeutung erhoben, das Meiste muss als leeres (und wie wohlfeiles!) Tonspielzeug betrachtet werden.

Dahin rechne ich Alles was sich gleichviel unter welchem Titel als »Salonmusik« giebt. Die Kunst hat Gemüth und Geist des Menschen — des Volks zum Ursprung und Sitz, nicht den Salon der exklusiven »Gesellschaft«, die sich als etwas Besondres und Bevorzugtes vom Volke sondert und rein dünkt in vermeintlich feinerer und höherer Bildung und der Vorgunst von Stand und Rang. In einem straussschen Walzer im schwäbischen herzigen Lied' in der Menuett die Haydn einem Ochsenhändler zur Hochzeit schrieb, ist mehr Lebensluft und Gesundheit als in jenen Gewächsen blasirter und ausgehöhlter Zustände, wo Anmaassung aller Art die innre Unbefriedigung verdecken und überwinden soll, aber nur unheilbarer macht. Nur wenn der Künstler am reinen Menschenthum festhält, wie es ihm im Karakter und Sinne seiner Zeit und seines Volks anschaulich wird, kann er Wahrhaftiges Gesundes Grosses vollbringen. So haben alle Grossen gethan, zuletzt Beethoven. Sobald er sich einer besondern Klasse widmet, nimmt er deren Einseitigkeit Beschränktheit Unwahrheit in sein Werk hinein; der Salonkomponist wird «elegant«, das heisst er zwängt den natürlichen Wuchs und ungestümgesunden Herzschlag aufrichtigen Gefühls in den Schnürleib willkührlich modischer Regelung und die zwischen Ja und Nein schwebende Phrase, er wird überfeinert bis zur Kraftlosigkeit, abgeglättet bis zur Verwischung jedes Karakterzugs, geziert bis zur Thorheit; seine Liebe wird kourmache-

rische Süsslichkeit, sein Zorn Giftigkeit (denn der Salonmensch ist der Liebe und des Hasses in Reinheit nicht fähig, seine Aufregung wird hohles Getöse, — und so wie er geworden, wirkt er auf die Seinen zurück.

Ich trage kein Bedenken neben jene Klasse von Kompositionen Werke zu stellen, die bestimmt sind besondre Geschicklichkeit (Virtuosität) des Ausführenden darzulegen; nicht zu verwechseln mit solchen, die derselben (wie Beethovens grosse C- und B-Sonate) für den Ausdruck ihrer Idee bedürfen. Wohl weiss Jeder, dass im Felde der Bravourkomposition und namentlich des Konzerts alle Meister von Bach (und Frühern) bis Beethoven Werke geliefert, voll der grössten künstlerischen Schönheit; Mozarts Konzerte (nach dem virtuosischen Maass' ihrer Zeit) die Beethovenschen — das Geniale aus G dur mit dem orpheïschen Klagegesang und dem *No!* der Erinnyen im Andante — haben das bewiesen, gar viel Namen Aelterer und Neuerer wären hier noch achtungvoll zu nennen. Es ist also gewiss, dass der obige Ausspruch nichts weniger als unbedingt verdammen soll; ich würde den für keinen ausgebildeten Musiker halten, der nicht wenigstens das Beste jener Klasse kennen gelernt. Und dennoch hat jener Ausspruch ein Recht in sich, selbst den vorzüglichsten Werken gegenüber. Die Kunst bedarf der Geschicklichkeit Ausübender; aber diese ist Mittel, nicht Zweck. Sobald Geschicklichkeit, Virtuosität alleinig oder neben dem idealen Inhalt, als Zweck einer Komposition gesetzt wird, ist der ideale wahrhaft künstlerische Gehalt aufgegeben oder beschränkt und verfälscht. In mehrstimmigen Kompositionen (Konzerten) ist dies noch von einer andern Seite zu erkennen. Dem freien Komponisten ist jedes Instrument das er in seine Partitur nimmt eins der Mittel für seinen idealen Zweck; jedes braucht er wo und wie es diesem Zwecke dienen kann; er würde gleichmässig fehlen, möcht' er ein Instrument wo es

zweckmässig ist weglassen, oder wo und wieweit es nicht erfoderlich verwenden. Der Konzertkomponist hingegen ist durch seine Aufgabe genöthigt, das Hauptinstrument (schon der Name bezeichnet die Abweichung) nicht gleich jedem andern Instrument sondern vor allen andern zu verwenden, mithin auf Kosten der andern und der Harmonie des Ganzen geltend zu machen. Selbst die vollendetsten Werke dieser Gattung können nicht reine Kunstschöpfungen sein; wie hoch man auch z. B. Beethovens Es- und G-Konzert zu stellen hat: sie können nicht an die Reinheit und Höhe seiner Symphonien und Sonaten (auch von ihnen die besten genommen) hinanreichen.

Darf ich wagen, noch auf jene Komponisten hinzudeuten, die durch Mode durch Erfolg oder Beschränktheit der Bildung bewogen sich auf irgend ein Fach (meist von leichter Fassung) beschränken und das gewerbmässig ausbeuten? und auf jene andern, die sich irgend einer Manier hingegeben und diese nun unabwendbar auf die verschiedenartigsten Aufgaben, alle Wahrheit und Karakteristik vertilgend, übertragen? So herrschte vor Jahrzehnten die sanfte Wuth eines Gelinek H. Herz und Andrer, Alles zu variiren, so jetzt nachdem Mendelssohn das glückliche Salonwort »Lieder ohne Worte« gefunden der mädchenhafte Hang jedes kleine Gefühlchen und Bildchen in ein »Lied ohne Worte« umzusetzen, jedem beseelten Blümchen ein Melodiechen anzubinden, und sich in Ermangelung selbstgefühlter Andacht hinter die allbekanntverständliche Choralform zu bergen, sei es selbst in Trio's und Konzerten. Ganz gewiss verräth sich auch hier Abfall oder Ferne von der reinen Kunst. Doch weiss ich nicht, ob dies ohne Bildung sich Jedem sicher kenntlich macht.

Dann erst, wenn wir Lehrer uns von der schlechten oder geringern Musik fern halten, werden wir Raum finden

unsre Schüler in alles Bedeutende einzuführen, ihnen alle Richtungen ächten Kunstlebens zu erschliessen.

Das Dritte ist unser Verhalten den unsrer Lehre sich Anvertrauenden gegenüber.

Nicht dass möglichst Viele Musik üben als Künstler und Kunstfreunde: sondern dass Beide der ächten edlen Kunst zugänglich und anhänglich werden, ihre Wohlthat in sich aufnehmen und um sich her verbreiten, das ist unsre Aufgabe. Sie ist Pflicht und Ehrenpunkt für Jeden der ein Herz hat für Kunst und für Volkswohl, und lässt keine Ausnahme zu die nicht Verrath wär' an Künstler-Ehre und Lehrerpflicht.

Nicht dürfen wir jene Ausflucht gelten lassen: für den blossen »Kunstfreund« — der nur »Unterhaltung« oder »Vergnügen« begehre, den »Ernst der Kunst« eher scheue als suche — für den »Dilettanten« (wie die Männer vom Fach mit oft übelbegründeter Vornehmheit sagen) sei das »Leichtere« und »Angenehmere« genügend oder allein zulässig. Verachten wir doch, wir Männer vom Fach die wir uns bisweilen privilegirt dünken zum alleinigen Kunstbesitz, diese Dilettanten nicht, aus deren Reihen unter Andern E. T. A. Hoffmann, der geniale Erklärer des Don Juan, hervorgegangen! Möchte doch Jeder als ächter Dilettant beginnen! mit irgend einer wenn auch noch so einseitigen Liebhaberei oder Vorliebe. Daraus, nicht aus der Wahl oder Bestimmung der Kunst zum Lebensgeschäft entbrennt jene Liebe, ohne die es keine wahre Kunst giebt. Sobald wir aber selber, für uns oder Andre, die Kunst zu sogenannter Unterhaltung zum Zeitvertreib — zu klingender Langweil herabsetzen, büsst sie die beglückende Kraft ein, der jedes Begehr nach ihr, wenn auch unklar in sich sel-

ber, gilt. Sobald wir in ihr nur das vermeintlich Leichtere und Angenehmere hervorsuchen, berauben wir uns und die uns Vertrauenden nach rein willkührlichem Ermessen ihres unumschränkten Reichthums, und ziehn sie mit uns aus der kühnen Freiheit des idealen Lebens hinab in beengende Furcht und schlaffes Ergeben an das Leicht-Erlangbare. Es ist das ein Zeichen des gegenwärtigen Verfalls nicht blos der Kunst sondern auch der Karaktere. Wie man im politischen Leben nicht wagt, Krieg! oder Frieden! auszusprechen, Recht und Wort entschieden zu halten oder entschieden zu brechen: so findet sich zu allem der Kunst anklebenden Egoistischen und Schwelgerischen — zum Virtuosischen und den kindischen Ueppigkeiten der Bühne — Wagemuth unerschöpfliche Ausdauer und Ueberfluss aller Mittel. Tritt aber ein eigenthümlich Werk mit dem Anspruch hervor, dass man sich mit seiner Idee durchdringe statt den neuen Geist nach althergebrachten Vorstellungen zu bemessen, und dass man sich die für neue Gedanken unabänderlich nothwendige neue Gestaltung aneigne: so schreckt die grosse Menge mitten im sehnsüchtigen Verlangen nach »Neuem« zurück vor den »Schwierigkeiten«, und nimmt mit dem aufgestutzten und bequemgewordnen Alten fürlieb, überredet sich wo möglich dass es neu sei. Die Leitenden schützen dann wohl Unvermögen und Verzagtheit der Menschen vor, als wenn nicht Beides ihr eigen Werk wäre.

Noch weniger dürfen wir der Bildung der Künstler andre Richtung geben als zur Höhe der Kunst, etwa in Besorgniss sie dadurch in Widerspruch zu setzen mit einer niedern Richtung der Zeit. Wir kennen das Heute; wer ist des Morgen gewiss, dass er wagen dürfte sich am niedern Standpunkte genügen zu lassen, der vielleicht morgen schon überschritten ist? wer liebte die Kunst und widmete sich ihr, der nicht Wiedererhebung und Fortschritt für

sie hoffte, der nicht wüsste dass beides zunächst durch die Künstler erfolgen muss, der dabei zurückzubleiben nicht für ehrwidrig und schadvoll hielte? In der That straft sich nichts so sicher als jene kleinmüthige Sorglichkeit um Zeitliches und Anschluss an das Tagesgebot in der Kunst. Nicht einmal sicher ist man dabei des äussern Vortheils, geschweige froh. Endlich und im schlimmsten Fall der Noth kann der Höherstehende sich ohne Verrath am Rechten zu geringem Dienst herablassen und den Schatz von Bildung und Gesinnung im Busen verwahren, wenn ihm nicht gelang die Tieferstehenden emporzuziehn; Goethe war 1806 bereit, mit seinem fürstlichen Freunde hinauszuwandern und das Lied vom treuen Fürstenwort vor den Thüren zu singen. Nur in uns selber seien wir treu und fest, und halten an dem für recht Erkannten! sonst würde selbst günstiger äusserer Erfolg uns innerlich unbefriedigt lassen. Diese Warnung ist für den Künstler mehr als ein blosses allgemeines Moralgesetz. Denn die Moral findet zwar ihren nächsten Richter im eignen Gewissen; aber sie beruht ausserdem auf festen allgemein anerkannten Jedem klaren und sichern Grundsätzen; selbst der Verderbte kann sich an diesen Grundsätzen zurechtfinden. Die Grundsätze welche allerdings der Kunst als leitende dienen, sind weder so fest und allgemein-anerkannt noch so klar für Alle und Alles; zudem folgt der Moment künstlerischer Bethätigung vorzugsweise der subjektiven Stimmung und Bestimmung. Wer sich daher entwöhnt der innern Stimme zu gehorchen, dem schweigt sie, den überlässt sie dem Hinhorchen und Rathen dessen was die Stimmen draussen sagen. Aber wer sind diese Stimmen? wissen Die draussen was sie eigentlich wollen? wissen sie heut, was sie gestern gewollt? — Ich könnte zwei einst gerühmte Namen von Männern nennen, die vor Jahrzehnten diesen Irrweg einschlugen mit dem Vorsatz', erst durch Modedienst gegen ihr künstlerisches

Gewissen ihre Lage zu sichern und dann nach ihrer Ueberzeugung die edlere Laufbahn zu betreten. Das Erstere glückte, das Letztere blieb unerfüllt, und mit Recht, nach innrer Nothwendigkeit. Es fehlte der ernstliche Wille, ausdauernde Kraft, es fehlte die Vorbereitung, — es fehlte mitten im reichlichen Besitz und unter dem Schwinden der Modebeliebtheit Befriedigung. Ich könnte einen dritten ausserordentlich Begabten nennen, der ruhmumrauscht nach jedem einzelnen Widerspruch, nach der feilsten Kritik sogar ängstlich und peinlich umherhorcht, weil er sich aus der Höhe seiner auf Unsterblichkeit hingewiesenen Begabung hinunter hat sinken lassen zum Dienst des Tages.

In diesem Sinne Richtung und Bildung für Künstler und Nichtkünstler unterscheiden, ist für beide Seiten verderblich; der Künstler ist auf das Volk, das Volk auf den Künstler angewiesen, jeder Theil leidet unter der Verirrung oder dem Ungenügen des andern. Beiden muss dasselbe Ziel vor Augen stehn: die Kunst in ihrer Wahrhaftigkeit und Reine und unverkümmerten Fülle. Das allein ist beiden zum Heil. Nur die Weite des Wegs, die jeder Theil wie jeder Einzelne auf beiden Seiten durchmessen mag, kann und muss nach Fähigkeit Absicht und Verhältniss eines Jeden verschieden sein. Der Kunstfreund vermag nicht, neben seinem Lebensberufe die ganze oder beste Kraft der Kunst zuzuwenden, der Musiker von beschränkterer Begabung, der seine Befriedigung in den einfachern Lebensstellungen des Ausführenden in Chören oder Orchestern oder im Kirchendienste sucht, wird nicht den ganzen Bildungweg der leitenden und schaffenden Künstler zu durchmessen haben. Aber Richtung und Sinn seiner Bildung müssen dieselben sein, auf jenes eine Ziel hingewandt, Alle müssen soweit sie gehn mit den Weiterschreitenden gehn, ihres Gleichen sein, als kunsterweckte und künstlerischwirkende Gehülfen sich fühlen und bethätigen. Hiermit ist

Jedem die ganze und dieselbe Bahn eröffnet, die Entscheidung wieweit er sie gehn wolle in seinen Willen gelegt nach eignem Ermessen seiner Neigung Befähigung und Verhältnisse. Mögen Einzelne durch Selbstüberschätzung irregeleitet werden, der Schade für das Ganze ist gering; man könnte nur durch fortwährende freche Bevormundung (denn wer sind die »Herzenskündiger«, die den Menschen und alle Menschen so sicher durchschaun, um Jedem sein Maass und Ziel zu setzen?) durch die Erzwingung eines geistigen Proletariats ihm steuern, indem man weit Mehrern das Leben verkümmerte.

Ueberhaupt ist es mit der geistigen oder künstlerischen Bildung wie mit dem Moralgesetz. Wer sich oder Andern ein äusserlich bestimmtes Ziel setzt, verkümmert und verknöchert damit. Wenn der grösste Lehrer der Menschen jenes Wort aussprach: »Liebe deinen Nächsten als dich selbst!« so war ihm die Unerfüllbarkeit des Gebots sicher bewusst. Und doch konnte kein andres aus seinem Munde gehn; es war ein Ideal-Gebot, es bezeichnet das ideale Ziel dem wir ewig zuzustreben haben; jedes endlich-beschränkte wäre nichts weiter als Besteurung und Dienstgebot, hätte den Egoismus formulirt statt ihn zu bannen. Es ist Ruchlosigkeit oder arge Bornirtheit, den Lehrer den Ausübenden irgend Jemand willkührlich auf einen engern oder niedern Bildungskreis zu beschränken, — etwa um ihn vor Unbefriedigung in der »ihm zugemessnen Stellung», vor Unruh' und Handlungen der Unzufriedenheit und unerfüllbaren Weiterbegehrens zu bewahren, und zu einem vollkommen passenden »Werkzeug' in seinem beschiedenen Wirkungskreise« zu machen. Wer misst die Stellungen und Kräfte für das ganze Leben eines Menschen? — als etwa der russische Bojar oder General, der diesem Leibeignen befiehlt: Talent für das Waldhorn, jenem: Lippen und Ansatz für die Flöte zu haben. Gerade Weiterstreben und

Freiheit dazu erregt und erhöht des Menschen Kraft und ist seiner Natur gemäss, ist ihr Bedürfniss; Beschränkung lähmt Willen und Kraft, oder treibt auf Abwege, um anderswo die dem Berufsweg versagte Befriedigung zu finden. Unsre Handwerker führten in Herbergen und auf den Landstrassen ein rohes ödes Leben, bis die (jetzt nicht mehr bestehnden) Handwerker-Vereine sie zu freierer Bildung und innerlich befriedigender Gesittung emporhoben. Der Orchesterspieler, der nichts gelernt und angestrebt als sein Instrument handhaben, ist und bleibt Musikant, theilnahmlos für das Höhere in der Kunst, unfähig für sie mitzuwirken; wer seine Bildung erweitert hat, ist auch ein besserer und theilnahmvollerer also beglückterer Mann im Orchester.

Ein letzter und gewichtiger Grund für meine Foderung ist der, dass ein grosser Theil der ausübenden Musiker (der Kantoren und Organisten, der Chorsänger Orchester- und Militair-Musiker) als Lehrer thätig werden. Niemand aber kann geben, was er nicht selber hat. Wenn nun jene Männer blos für ihre nächsten Verrichtungen handwerkerlich zugestutzt werden: wie können sie ihre Zöglinge künstlerisch erwecken und bilden? Zu Handwerkern nur können und werden sie in der Kunst sie erziehn, und den Geist ersticken den sie wecken und befruchten sollten. Ihre falsche Richtung wird um so verderblicher wirken, da diese Männer in kleinern Städten oft die einzigen Persönlichkeiten sind, zu denen Unterrichtsuchende Zuflucht nehmen können, da sie dort oft das ganze Musikwesen in der Hand haben, und ihre Fachgeschicklichkeit bei der unkundigen Mehrzahl als Gewähr für ihre Richtung in Lehre und Leitung gilt. Gar mancher dieser Männer hat sich durch eigne Kraft zu wahrer Künstlerschaft erhoben; ich nenne nur beispielweise den trefflichen Musikdirektor Golde in Erfurt und den Bildner und Führer des berliner Domchors Neit-

hardt. Nur dem engherzigen Zuschnitt der Bildung ist es beizumessen, wenn so viel Andre niemals auf künstlerische Bahn gelangen.

Ich darf von der Personenfrage nicht scheiden, ohne für das weibliche Geschlecht gleiches Recht auf künstlerische Bildung, auf freie Bahn zu höchster Vollendung soweit Wille und Vermögen reichen, zu fodern.

Ein wunderlich Loos ist diesem Geschlecht gefallen. Das Alterthum sperrt' es in Gynäceen wie der Orient in Harems, und durft' es, weil ihm Recht und Freiheit in Staats- und Waffenthum aufgingen. Wir ziehn es in den Kreis unsers Lebens, können und mögen seine Genossenschaft nirgend entbehren, am wenigsten in der Tonkunst. Wir erkennen und lieben diese wundervolle Feinheit und Sicherheit seines Instinkts für alles was wir das Gut' und Schöne nennen, wir bewundern die alle Zeitgenossen überragende Dichtergrösse einer George Sand, ja wir werfen uns kindisch und weibisch vor den Künsten und Sinnbethörungen jeder Kehl- und Fussvirtuosin adorirend nieder. Nur die Gefährtin zu der freien Höhe geistigen Lebens emporleiten, damit wir in gegenseitiger Würdigkeit auf der Höhe mit ihr leben können, nur das mögen wir nicht; lieber steigen wir, uns selbst erniedrigend und sie belügend, zu ihr herab. Und wenn man nach dem Grunde fragt, so soll er in der »geistigen Schwäche und Untergeordnetheit«, in der »Eitelkeit und Flüchtigkeit« des Geschlechts liegen, oder im »Mangel und der Ungewohntheit gründlicher Bildung.« In diesem Sinne hat ein auswärtiges Konservatorium das Kompositionstudium zwar als durchgreifendstes Mittel zu höherer Musikbildung anerkannt, für seine Schülerinnen aber Beschränkung auf blosse Harmonik und »Andeutungen über das Weitere« gestattet.

Wenn aber die Begabung und Vorbildung des weiblichen Geschlechts eine geringere sein sollte, wenn in der

That seine natürliche und gesellschaftliche Bestimmung der freien geistigen Entwickelung vielfach hemmend wird: was anders folgt daraus, als dass ihm Bildung um so nothwendiger ist, der schwächern Begabung (diese einmal angenommen) zu Hülfe zu kommen und den Mängeln oder Verirrungen zu wehren, die in Versäumniss der Vorbildung und Ungunst der Stellung ihren Ursprung haben. Wir bedürfen der Sängerinnen, wir können den Frauen weder Lehrerthum noch Konzertsaal verschliessen, Jeder hat den unberechenbaren Einfluss der Gattin auf das Hausleben, der Mutter auf Gemüth und Bildung ihrer Kinder vor Augen. Entweder müssen wir auf das Alles verzichten, Alles zufälligem Gelingen und der unabgewehrten Verderbniss überlassen, oder wir müssen das Recht der Frauen auf unbeschränkte Bildung erkennen und unsre Pflicht auch gegen sie vollständig erfüllen. Ueberlassen wir sie bildunglos und unaufgeklärten ungefesteten Geistes ihrem leichterregbaren leicht-aufwallenden sinnlichen Naturell, ihrer von ungeläutertem Gefühl bald da bald dorthin verlockten Neigung oder Abneigung: so fällt nicht auf sie, auf uns die Schuld ihrer Mangelhaftigkeit und nachtheiligen Einflüsse.

Das Vierte das wir zu erwägen haben sind die Richtungen der Kunst und der Bethätigungsweise für sie in Bezug auf das Leben und auf Gesittung. Dem Künstler ist die Kunst um ihrer selbst willen da, sie ist ihm Selbstzweck; die frühere Betrachtungsweise hat eben in diesem Sinne die Benennungen: »freie Künste« und »schöne Künste« für das was wir überhaupt Kunst nennen aufgestellt, im Gegensatze zum Handwerk und verfeinerten »Kunsthandwerke«, das nicht im Werke selbst sondern in der Befriedigung irgend eines Lebensbedürfnisses seinen Zweck finde. Der Künstler steht mit jener Auffassung auf einem durchaus

berechtigten Standpunkte. Für den Lehrer und Erzieher aber, der das Zusammentreffen von Kunst- und kunstempfänglichem Menschen zu leiten hat, auf umfassenderm Standpunkt, auf dem die Kunst selber nur als eine der Lebensseiten des Volks und der Menschheit erscheint, — da ist eine ganz andre Frage berechtigt und von Bedeutung: welche Wirkung die Kunst und jede ihrer Gestaltungen und Richtungen auf die Lebenskreise auf den geistigen und sittlichen Zustand des Menschen und des Volks zu üben vermöge. Das Erstere haben wir schon erwogen; von Letzterm ist hier Folgendes zu erwägen.

Die Musik, an der auch die Kunstfreunde nicht blos aufnehmend sondern ausübend theilnehmen, wird bekanntlich entweder von Einzelnen (allein oder mit untergeordneten Gehülfen) oder von vereintwirkenden Mehrern und Vielen ausgeführt. Aus rein-künstlerischem Gesichtpunkte gilt Eins wie das Andre, Keins kann entbehrt Keins untergeordnet werden. Anders aus dem Gesichtspunkte der Menschenerziehung.

Zweierlei Kräfte treffen nämlich in der Kunst unabänderlich aufeinander: der Zug des Idealen der über alles Endliche und Persönliche hinauslangt und von dessen Beschränkung freimacht — und die vollste Erregung und Betheiligung der Persönlichkeit, da die Kunst den ganzen Menschen fodert und hinnimmt. Dem wahren Künstler geht die eigne Person auf in seiner Idee, dem irrenden taucht die Idee unter in seinen persönlichen Neigungen. Dies gilt vom ausführenden wie vom schaffenden Künstler, es gilt selbst für den ohne Selbstbethätigung blos empfangenden Kunstfreund.

Dieser Widerstreit beider Kräfte tritt nun in keiner Kunst so stark hervor als in der Musik. Der Ausführende setzt mehr oder weniger seine volle Persönlichkeit an die Ausführung, — und ob er dabei zu jener Höhe gehoben

wird oder sich erheben kann, in der das Persönliche geläutert aufgeht in das Ideale, das hängt vom Gehalt des Werks ab und von der Fähigkeit des Ausführenden, die Sprache der Töne zu verstehn und den Gedanken oder Gefühlgang des Werks zu fassen. Hier nun tritt der Formunterschied von Einzelmusik und Gesammtmusik in sittliche zugleich und künstlerische Bedeutung.

In der Einzelmusik bin ich mit mir und für mich allein, überlasse mich einsiedlerisch meinen Gefühlen und Träumen, oder nehme Hörern gegenüber das Werk in meine Person hinein. Selbst wenn untergeordnete Begleiter sich mir anschliessen, doch ist es zunächst meine Persönlichkeit die zur Wirksamkeit und Wirkung gelangt; mein Geist meine Bildung und Verständniss meine körperliche Begabung (Kraft Stimme u. s. w.) meine Geschicklichkeit sind Träger des Werks — sei es in künstlerischer Verständniss und Treue, sei es in Unterordnung der idealen Aufgabe unter persönliche Neigungen und Absichten. Hier, wenn nicht reine Gesinnung und Kunstliebe walten, ist der Schauplatz aller Eitelkeiten und Nichtigkeiten.

Anders die gemeinsam auszuübende Musik. Hier, wo neben mir in gleicher Bedeutsamkeit Andre wirken, kann edler Wetteifer sich entzünden, Eitelkeit und Eigennutz weit schwerer Zugang und Erfolg haben. Hier eint alle Einzeln ein einiger Zweck, erwacht und stärkt sich das Gefühl der Gemeinsamkeit und Zusammengehörigkeit, das in Verbrüderung und Volksliebe seinen Gipfel findet. Gerade hier haben wir politisch zerpflückte Deutsche vor andern Völkern unsern Altar der Eintracht gefunden und bewahrt, uns gerade hat Beethoven das Bundeslied »Seid umschlungen Millionen!« gesungen, als er aus tiefsten Einsamkeiten mit seinem Herzen voll Bruderliebe hinausverlangte in den Bruderbund des Volks. Sei der Altar, den unsre Kunst »der Gemeinsamkeit und Verbrüderung« weiht,

auf der luftigen Höhe des Ideals errichtet: es hat sich schon gezeigt, dass das Volk auch für sein eigen Leben gleiches Heiligthum begehrt und fester gründen wird gegen alle Versuche der Antastung. Einstweilen sei jener Altar umkränzt.

Dies ist der Gesichtspunkt, aus dem mir die Pflege gemeinsam auszuübender Musik ungleich wichtiger für Volksgesittung und Beglückung des Menschen von innen heraus erscheint als die Einzelmusik. Das Feinste mag dieser gehören, das Grösste All-Ergreifende ist jener Eigenthum; die Einzelmusik ist Vertraute zugleich und Stimme des einsamen Herzens, die Gesammtmusik ist Heroldruf an das Volk und Ausströmung der Stimmung und Gesinnung Aller. Es ist kein Fest und keine Volkserhebung denkbar ohne diese Gesammtstimme. Wenn jemals ein Gottesdienst aus Herz und Mund des Volks gefeiert werden mag, wenn namentlich die evangelische Kirche dem Hochamt und den andern Weihegesängen der katholischen Kirche eine Hochfeier aus dem Munde der Gemeine — die »ein priesterlich Volk« sein soll — gegenüberstellen will: so kann nur die Stimme der Gesammtmusik das Organ sein. Dieser Stimme kann keine Behörde den Mund öffnen wie der Papst neuerwählten Kardinälen, nicht können gemiethete Chöre sie würdig als Stimme Gottes im Volk erschallen lassen, nicht einmal bezahlen könnte der Staat solche Chöre. Nur aus freiem Mund' und Willen des Volks in freier Gemeine werden diese Weihegesänge emporlodern.

Es möglich zu machen ist unsre Aufgabe. Sie wird gelöst werden. Ich hab' es schon 1848 in meiner Organisationsschrift ausgesprochen, und zuvor in irrthümlicher Hoffnung der Staatsverwaltung an geeignetster Stelle dargeboten. Der Gedanke mit den bereiten Mitteln seiner Verwirklichung gehört jener nahenden Zukunft an, der Volksstimme höchstes Bedürfniss und höchste Weihe sein wird im Tempel und im Leben.

VII.

Begriff und Aufgabe der Kunstlehre.

Bedeutung der Kunstbildung. Ursprung der Lehre aus der Kunst. Wechselbeziehung beider. — Aufgabe der Lehre gegenüber dem Wesen der Kunst. Kunstlehre, Erziehung. Ihr Gegensatz zur Kunst. Sprödigkeit der Künstlernatur. Ausgleichung. — Allgemeine Ziel-Punkte. Erkenntniss. Darstellung. Gestaltung. Einführung in die Richtungen der Kunst. — Weiterer Umblick. Allgemeine Bildung. Verständniss für andre Künste. Zentrales und peripherisches Prinzip. — Das Bedenkliche in der Musik. Abwehr durch die Lehre. Sichtung des Stoffs. Kräftigung des Schülers. Stufengang. — Kunstrichtungen und Fächer. Gesang. Klavier. Andre Instrumente. Komposition. — Bezeichnung der Lehraufgabe.

Zustand und Fortschritt der Kunst beruhn zuletzt auf der Bildung für sie; die Pflege der Bildung aber liegt zunächst in den Händen des Lehrstands. Dies ist schon zu Anfang der vorhergehnden Betrachtung ausgesprochen, und damit die Lehre — im weitesten Sinn' — als jener Herd bezeichnet worden, von dem zunächst Pflege der Kunst ausströmt.

Wir müssen diesen Punkt jetzt, wo die ganze Betrachtung sich auf Lehre und Lehrwesen hinrichtet, schärfer bezeichnen. Keineswegs soll die Lehre und ihre Bedeutung überschätzt, aber eben so wenig darf sie verkannt oder unterschätzt werden, wie Missverstand und künstlerischer Hochmuth — oder auch Scheu vor der Arbeit eigner Ausbildung und der Wunsch den Mangel eigner Bildung zu entschulden oft sich unterfangen. Es muss die Bedeutung des Lehrwesens erkannt werden, nicht blos um der gerechten Würdigung des Lehrstands (das ist wie alles Per-

sönliche von untergeordnetem Interesse) sondern um der gemeinsamen Sache willen, der die Person des Lehrers wie des Künstlers sich widmet. Wir müssen erkennen, welches Verhältniss Kunst und Kunstlehre zu einander haben. Je schärfer wir das festsetzen, desto sichrer und reicher werden die Folgerungen sein.

Zweierlei ist hier allgemein als selbstverständlich festzusetzen: die Kunst ist Zweck die Lehre Mittel; und: die Kunst ist auch der Zeit nach das Vorangehnde, ist Mutter der Lehre. Aus dem Geist und geistigen Bedürfniss des Menschen sahn wir sie hervorgehn; wo sie jemals entstanden, giebt sie sich als eine dem Menschengeist eingeborne nothwendige Entwickelung und Ausströmung zu erkennen. Wär' es irgend einer Macht möglich sie heut' aus dem Dasein zu verlöschen bis auf die letzte Erinnerung: sie würde morgen kraft ihrer Eingeborenheit in der Menschennatur wiedererstehn. Also die Lehre macht nicht die Kunst, sondern umgekehrt.

Aber eben so gewiss folgt aus dem Dasein der Kunst das Dasein der Lehre. Mit dem ersten Kunsterguss, mit dem ersten wilden Naturgesang der irgendwo erschallt tritt auch die Thätigkeit des Lernens und der Lehre hervor; wenngleich nicht in irgend einer abgesonderten oder gar wissenschaftlichen Form, wenngleich nicht durch Vermittlung eines Dritten der sich als Lehrender zwischen den ersten Sänger und seinen Nachfolger stellt, sondern zunächst als naive Folge der Kunstwirkung. Was gewirkt hat wird wiederholt, und reizt auch Andre zur Wiederholung oder Nachahmung. Es geschieht nicht einmal mit dem klaren Bewusstsein dass man nachahme; der Reiz hat den Instinkt erweckt; innres oder äusseres Bedürfniss thun das Uebrige.

Mag man hierin schon eigentliche Lehre und Lernen erkennen (gewiss knüpft ihr Dasein so an) oder nur einen

der vielen nicht weiter unterscheidbaren Triebe des gesammten Lebens, das gilt gleichviel. Vom instinktiven Nachthun und Nachahmen zum bewusstern, vom Selbstbeobachten zur Benutzung fremder Beobachtung, von dem in sich selber verschlossnen Brüten und Denken des Autodidakten (in der ersten Periode des Kunstlebens sind alle Künstler Autodidakten) bis zur Prüfung und Aneignung fremder Gedanken ist ein einiger und untrennbarer Strom geistiger Thätigkeit. Er ist was man als »die Lehre« zu bezeichnen hat, so unkenntlich er auch beginnt, und so kenntlich und unterschiedvoll er sich weiterhin von dem allgemeinen Leben in der Kunst unterscheidet. Wie die Quelle die tropfenweis' aus Gestein hervorsickert noch nicht Strom genannt wird, und doch im Verein aller Zuflüsse derselbe Strom ist, der weiterhin Flotten zum Meer trägt: so ist das erste halbunbewusste Nachthun schon Eins mit jenem Lehrgebäude späterer Zeit, zu dessen Vollendung Naturtrieb Kunsterfahrung und Wissenschaft von Tausenden, die Thätigkeit von Jahrhunderten in Wort und Schrift und Beispiel zusammenwirken. Bildung für Kunst und das Streben nach ihr das wir Lernen und Lehren nennen, sie sind mit der Kunst selber in das Dasein getreten, sind Nothwendigkeit und Bedürfniss im Leben der Kunst und des Menschen. Man kann einzelne Richtungen dieses Strebens, ja man mag alle bisherigen des Irrthums und der Unzulänglichkeit zeihn; daraus würde nur das Bedürfniss einer Lehrverbesserung folgen, nimmermehr Entbehrlichkeit der Bildung und der allgemeinen Form für sie, der Lehre. Dies bestätigt sich hier aus dem innern Hergang der Sache, wie es sich Anfangs (S. 22) nach dem äussern Anblicke gezeigt hat.

Von diesem Standpunkt' aus ist erst die volle Bedeutung der Kunstbildung und ihr Verhältniss zur Kunst gründlich zu fassen. Indem wir Kunstwirkung aus uns

hervorgehn lassen oder in uns aufnehmen, indem Empfänglichkeit oder Thatkraft in uns waltet, üben und bilden wir uns künstlerisch weiter, steigern wir das angeborne oder in der allgemeinen Lebensbethätigung gewonnene Vermögen, wachsen in uns natürliche Fähigkeit und erworbne Kenntniss und Fertigkeit. Kunst und ihr Fortleben und Fortschritt, Kunstbildung und ihre Werkstatt, das Kunstlehrwesen: beide fodern und bedingen sich gegenseitig. Dies vollzieht sich in jedem Momente des Kunstlebens mit so strenger innerlicher Nothwendigkeit, dass Kunst und Kunstlehre in jedem ihrer Stadien einander entsprechen, oder gegeneinander sich auszugleichen streben. In jedem Moment' ist es Aufgabe der Lehre, zu hellerm Bewusstsein zu heben dem Organismus geläufig zu machen, was in das Leben der Kunst getreten. In jedem Momente des Lebens ist der Kunst ihre Stelle gewiesen auf der Höhe des Bewusstseins und der Herrschaft, die der begreifende Geist der Lehre gefestet hat. Erfüllt die Lehre nicht ihren Beruf: so vertrocknet und verdorrt sie, so scheidet sie sich dem pedantischen Hagestolz gleich vom Leben, so ist sie statt lebenspendend unfruchtbar, so steht sie prinzipiell »im Streit mit ihrer Zeit.« Das ist der Sinn des Titels, den ich 1841 einem Blick auf »unsre Zeit« gab, und der sich seitdem mehr und mehr erfüllt hat. Bleibt die Kunst unter der Höhe des Bewusstseins, das die Lehre gewonnen und verbreitet hat: so sinkt sie von ihrem Berufe, steigt die Göttin vom Altar herab, um nächtens durch die Gassen zu schweifen und sich lüsternlistig in die Wirbelkreise der Zecher und Liebler zu mischen, oder mit den Müden und Abgestandnen beiwegs im Schlummer niederzusinken. Der Verfall auf einer oder der andern Seite führt zu neuer Ausgleichung und Erhebung beider Seiten auf höhern Standpunkt, gleichviel ob in diesem Volk' und in dieser Kunst oder anderswo in neuen Geistesphasen.

Nun können wir Wesen und Aufgabe der Kunstlehre scharf bezeichnen. Wie jede Lehre die auf ein Gebiet der Thätigkeit tritt, soll sie Empfänglichkeit und Fähigkeit Erkenntniss und Fertigkeit für ihren Gegenstand, die Kunst, entwickeln; dies soll sie in jedem Zeitpunkte nach dem dermaligen Standpunkte der Kunst. Sie hat die Aufgabe ihre Zöglinge zur Betheiligung an der Kunst zu leiten, und setzt dazu in ihnen irgend eine angeborne und schon durch das Leben in Entwickelung begriffne Befähigung — zugleich aber die Unzulänglichkeit dieser Befähigung und der bisherigen Entwickelung voraus. Diese Aufgabe hat sie nach Bedürfniss des jedesmaligen Standpunkts zu lösen.

Im Allgemeinen ist also die Aufgabe der Kunstlehre gleich der jeder andern auf Thatsächlichkeit hinführenden Lehre. Sobald wir aber das Wesen ihres Gegenstands in das Auge fassen, erkennen wir ihre Eigenthümlichkeit gegenüber andern Lehren.

Das Wesen der Kunst haben wir schon früher (S. 30) als ein zweiseitiges und »zweieiniges« erkannt. Einerseits erkennt man im Kunstwerke den geistigen Inhalt, andrerseits den Stoff an und in dem jener sich offenbart. Beides aber, Stoff und Inhalt, fällt in Eins zusammen. Es ist nicht etwa hier Stoffliches dort Geistiges, sondern der Geist allein hat den Stoff zusammengebracht und ganz durchdrungen; er ist ganz, soweit er sich im Kunstwerke giebt, im Stoffe gegenwärtig, ist nur soweit er im Stoffe sich offenbart und wiederum ist kein Stofftheil zu anderm Zweck und in anderm Sinne vorhanden, als für den Geist der sich im Ganzen — also auch in ihm offenbart. Die Pastoral-Symphonie besteht nicht Erstens aus einer Menge von Klängen Tönen Melodien u. s. w. und Zweitens aus dem Gedanken des Landlebens; Beides ist Eins, die Vorstellungen vom Landleben haben eben jene Weisen und Harmonien hervor- oder herbeigerufen sich in ihnen verkörpert und offenbart. Man

verzeihe diese Wiederholung; ihr Inhalt wird sich sogleich entscheidend erweisen.

Noch Eins muss ich der Erinnerung zurückrufen.

Wie Geistiges und Körperliches im Kunstwerk' Eins — ein Untrennbar-Eines sind, so ist auch im Werden des Kunstwerks der ganze schöpferische Mensch ungetheilt und unzertrennbar beisammen mit den Sinnen (als der Blüte seiner Körperlichkeit) mit seiner Empfindung (dem unerschlossnen Bewusstsein) und klarem Bewusstsein, mit seinem Willen und seiner That, mit dem ganzen bereitliegenden Inhalt seiner bisherigen Erlebnisse, wie sie eben jetzt vom elektrischen Blitz der schöpferischen Liebe (S. 40) angeleuchtet emporzucken und zusammenströmen zu der einen Gestalt des neuen Werks.

Hierin eben liegt die Unbegreiflichkeit und Unerfassbarkeit, mit der Werden und Gewordensein des Kunstwerks umhüllt ist. Jener geistige Inhalt den der Künstler offenbart: woher ist er ihm gekommen? — Wir können wohl nachweisen, wodurch er dem Künstler zugänglich geworden; in jener Pastoralsymphonie treten Vorstellungen hervor, die allerdings dem Ideenkreise Beethovens aus dem Anschaun von Natur und Naturleben schon eigen gewesen sein müssen. Aber sie waren es lange bevor das Kunstwerk in ihm entstand, sie waren neben Beethoven Vielen und vielen Tonkünstlern zugänglich und lieb, die gleichwohl nicht zu jenem Werk' erweckt wurden. Es musste noch ein besondrer ganz persönlicher Hang dazukommen, und dieser Hang diese Neigung musste zu jener eigenthümlich geistsinnlichen Glut entbrennen, die man Begeisterung nennt, musste durch jene besondre Kraft die wir als »schöpferische Liebe« bezeichnet haben zur That werden. Ja zuletzt musste dem schöpferischen Drang auch volle gestaltende Macht — die gänzlich angeeignete und geläufige Herrschaft über all diese Ton- und Klangverbindungen (was

man als »Setzkunst« bezeichnet) zu Gebot stehn, ohne die der Musiker sowenig vermag wie der Dichter ohne Sprache.

Ich habe hier die Kunst auf ihrer Höhe betrachtet, die schaffende. Die darstellende — ja die blosse Auffassung der Kunst zeigt dieselbe Natur. Auffassung und Darstellung setzen Naturanlagen und mancherlei Bildung voraus; ich muss überhaupt empfänglich sein für Kunst, muss dem besondern Kunstwerke gegenüber fähig geworden sein seine Sprache zu verstehn, muss mich durch Geistesbildung zu der Höhe seiner Idee herangehoben, durch Uebung äusserlich zu seiner Darstellung geschickt gemacht haben. Aber die Auffassung: das ist wieder, über all jene Vorgängigkeiten hinaus, ein elektrisch zündender Funke, der mit dem Ungestüm und der Unberechenbarkeit des Ursprünglichen herausschlägt aus der begeisternden Berührung des schöpferischen Geists im Kunstwerke mit meinem sympathetischen Gemüth. Ohnedem sind Auffassung und Darstellung leer und baar des eigentlichen Inhalts und Lebens.

Nun liegt der Unterschied der Kunstlehre von andern Lehren und das Wesen ihrer Aufgabe klar vor uns.

Jede andre Lehre hat eine beschränkte Aufgabe, insofern sie sich an ein abgesondert also beschränkt Vermögen des Zöglings wendet. Sie überliefert ihm ein noch nicht Gewusstes, und macht ihn geschickt es weiter zu verfolgen; oder sie übt seine Glieder in irgend einer mehr oder weniger einseitigen Richtung zu gewissen Fertigkeiten. Die Sprachlehre theilt dem Schüler den Sprachstoff (Wörter) mit, und die Gesetze nach denen er zu vervielfältigen und seine Einzelheiten zu verbinden sind; sie wendet sich an Verstand und Gedächtniss des Schülers, dessen sonstige Eigenschaften, dessen ganze Persönlichkeit mit ihrer Aufgabe nichts zu thun hat. Verstand und Gedächtniss des Lehrenden, Verstand und Gedächtniss des Lernenden kommen allein zur Bethätigung. Dasselbe findet bei jeder tech-

nischen Anlernung statt. Einsicht auf Erfahrung und Nachdenken gestützt — ja blosse Achtsamkeit und Geschick sind alles was der Anlernende braucht und im Lehrling zu wecken und steigern hat; der übrige Mensch, der ganze Mensch als solcher bleibt ausserhalb des Geschäfts der Anlernung.

Dergleichen (davon hat der Rückblick auf das Wesen der Kunst eben überzeugt) genügt nicht für künstlerische Entwickelung. Man ist nicht mit irgend einer einzelnen oder einigen Eigenschaften Künstler oder kunstempfänglich, sondern der ganze Mensch in der Einheit all seiner Vermögen ist das Subjekt der Kunst. Folglich hat die Kunstlehre nicht das abstrakt Körperliche nicht das abstrakt Geistige nicht irgend eine besondre Form der Geistthätigkeit zum Gegenstande. In der Kunst ist Sinn und Geist Einheit. Folglich kann die Kunstlehre nicht Abrichtung nicht Lehre — Entwickelung irgend einer einseitigen Geistbethätigung sein.

Sie muss Erziehung sein.

Sie muss Erziehung sein, muss den ganzen Menschen fassen und erziehn; das heisst: emporziehn aus dem Stande des Ungenügens zu dem Standpunkte, der für künstlerisches Leben und Wirken genügend ist.

Noch in einem andern Sinne muss die Kunstlehre Erziehung sein.

Eigentliche Lehre hat mit der Besonderheit des Schülers nur insofern zu thun, als sie auf seine dermalige Fähigkeit Rücksicht nimmt und ihm durch methodische Klugheit zum leichtern und sichern Besitz ihres Gegenstands verhilft. Im Uebrigen ist ihr die Persönlichkeit vollkommen gleichgültig; es giebt nicht zweierlei Mathematik oder Philosophie für den Einen und den Andern.

Anders in der Kunstlehre. Zwar giebt es ebenfalls nur eine Kunst und ein Kunstgesetz für Alle. Allein die letzte

Ausgestaltung empfängt jede Kunstthat doch in der Persönlichkeit, aus deren eigenstem Leben und augenblicklichem Zustand sie elektrisch hervorspringt. Der Geist der Kunst ist universell wie die Menschheit, jede seiner Bethätigungen ist streng individuell; Ich — Ich allein bin es, Ich in meinem jetzigen Lebensmoment, in dem diese Gestalt die man mein Kunstwerk nennt zum Leben erwacht; und diese Gestalt ist nur sie selber, kein Allgemeines sondern ein streng Individuelles. Folglich muss abermals die Kunstlehre sich an das Individuum wenden in seiner festen Persönlichkeit und Geschlossenheit; sie kann nicht einem »Irgend-Jemand« die Kunst überliefern, sondern sie muss diese bestimmte Person mit treuer Bewahrung ihrer Eigenthümlichkeit heranziehn und erziehn für die Kunst.

Erkennet nun, die ihr dies wisst und beherzigt — vor allem ihr Gefährten auf der Lehrbahn, was unser Beruf von uns fodert! Der Erzieher muss ein Erzogner sein; nicht ein Angelernter sondern ein wirklich Erzogner, in seinem ganzen Wesen und Vermögen ein Emporgezogner und Emporgehobner! ein ganzer Mensch und ein Ganzer für die Kunst. Hier ist es und gilt es wie in der Kunst selber. Der ganze Mensch in der Person des Lehrenden tritt zu dem ganzen Menschen in der Person des Lernenden. Der Lehrende weiss kraft seines Selbstbewusstseins, dass was er künstlerisch wirkt nichts als unmittelbarer Ausdruck seiner Persönlichkeit, dass in seinem Werk und Wirken nichts sein kann, als was seiner Person eigen gewesen. Er muss also auch die Person und Persönlichkeit des Schülers werth und unverletzlich halten, denn gleich ihm wird auch der Schüler nur wirken und eigenthümlich wirken durch seine ihm eigenthümliche Persönlichkeit. Man soll sie beide nicht Lehrer und Lernenden heissen; sie sind Meister und Jünger, stehn zu einander in geistiger Vater- und Kindschaft. Wer das nicht in sich fühlt, wer getheilt und kalt und lieb-

los herantritt, dem ist entweder die Kunst selber fremd oder Weihe und Lohn seines Lehrberufs; nur Missverstand hat ihn auf seine Bahn geführt. Was Meister und Jünger eint, das ist nicht blos die gemeinsame Kunst und Liebe für sie (dies Band soll keiner Lehre fehlen) es ist darüber hinaus die persönliche Liebe. Jeder sieht im Andern den Genossen und auserwählten Helfer für den gemeinsamen Beruf, den um so wichtigern je reiner seine Eigenthümlichkeit erhalten ist. Wie Säule neben Säule das Gebälk des Tempels trägt, so treten Jünger und Meister Künstler neben Künstler zum Dienst im Heiligthum, sie alle Träger der Idee, die sich in den Vereinten offenbart.

Das ist Sinn und Wesen der Erziehung zur Kunst. Nur desshalb mag man sie nicht Erziehung sondern Kunstlehre heissen, weil ihre Aufgabe nur eine Seite der menschlichen Entwickelung ist, während der Name Erziehung die allgemeinmenschliche Entwickelung bezeichnet, von der alle besondern Lehr- und Bildungzweige nur Theile sind.

Dies ist der Sinn, in dem wir die Aufgabe der Kunsterziehung oder Kunstlehre anzufassen haben. Mensch tritt zum Menschen ein Ganzer zum Ganzen, vorangeschrittner Künstler zum nachfolgenden in geschlossner Einheit des ganzen Gemüths und Kunstbewusstseins, jeder in Unantastbarkeit der Persönlichkeit den Grund und Boden erkennend aus dem eigenthümliches Kunstwirken allein erwachsen kann.

Welches ist nun, näher betrachtet, der Weg diese Aufgabe zu lösen?

Die Lehre findet im Zögling Anlagen Kenntnisse Geschicklichkeiten, aber unzureichende für den Zweck, der kein andrer ist als der Kunst auf ihrem jedesmaligen Standpunkte theilhaftig zu werden. Sie soll, was unzureichend

war ergänzen und vollenden. Hierzu muss sie die Kunst nach ihren verschiednen Richtungen und Entwickelungen erkannt, den Zögling nach seinen verschiednen Fähigkeiten und Anbildungen erforscht, und sich klar gemacht haben was ihm mangelt was in ihm zu entwickeln ihm zuzuertheilen ist. Um ihren Zögling zu einem ganzen Menschen und Künstler erwachsen zu lassen, muss sie vorerst die Einheit in ihm aufheben und in den auseinandergelegten Fähigkeiten und Richtungen seines Geists ergänzen und stärken wo es nöthig ist. Sie muss das Bewusstsein erhellen und befestigen, das Gefühl reizen und sichern, die Vorstellung wecken, Kenntnisse mittheilen und der Erinnerung einprägen, den Sinn und die Geschicklichkeit der Organe schärfen und erhöhn. All das muss sie sondern und am Gesonderten vollbringen, obwohl sie weiss dass die Kunstthat nicht im Bewusstsein nicht im Gefühl nicht in irgend einer einzeln Fähigkeit sondern in der Einheit und Ganzheit aller ihren Ursprung hat. So muss sie den Kunstkörper in Sätze Melodien Harmonien Töne Klänge Laute zerlegen und einzeln überliefern, obwohl sie weiss dass das Kunstwerk nichts Einzelnes und nichts blos Stoffiges, sondern diese Zweieinheit von Idee und Versinnlichung ist.

Hier also berühren wir den Punkt, wo das Geschäft der Lehre aus der Bahn der Kunst ausbeugt. Und mit innrer Nothwendigkeit. Denn die Lehre ist nicht Kunst, sie soll zu ihr führen, für sie rüsten und vorbereiten; Vorbereitung aber fodert Hervorheben und Zergliederung des Zwecks, Wahl und Zubereitung der Mittel. Die Lehrthätigkeit beginnt mit Zergliederung unter der Aussicht und dem Vorbehalt späterer Zusammenführung und Verschmelzung. Die Kunstthat beginnt mit dem Ineins aller mitwirkenden Kräfte, sie ist dieses elektrische Ineins, aus dem mit der Plötzlichkeit und Untrennbarkeit des Blitzes

die Idee des Kunstwerks gestaltgewinnend hervortritt. Dies gerade ist das Wesentliche ist Bedingung der Kunstthat; und hieran reicht die Lehre nicht, das hat und giebt sie nicht, davon ist sie das Gegentheil. Das worauf sie unmittelbar und zunächst zuführt, kann nicht wirklich Kunstwerk sein, freientstehend Geschöpf aus dem Gemüth des begeisterten Künstlers. Denn auf den sie einwirkt, den entrückt sie vorerst aus seinem eignen freien Fürsichsein, in dem hemmt und stört sie durch ihren fremden Zutritt jenes Ineins aller Vermögen, dem allein das Kunstwerk nach Schöpfung Darstellung oder Auffassung entspringt.

Dies ist nun auch die Stelle, wo die geheime Verstimmung gerade der kunstbegabtesten Naturen gegen Lehrzwang — und jede Lehre, wie sie sich auch verhalte, übt Zwang aus indem sie irgend etwas will oder anders will im Widerstreit mit dem Willen oder der Unentschiedenheit des Schülers — wo diese Auflehnung im Gemüth und Handeln gerade der bessern Schüler sich fühlbar macht und keineswegs rechtlos ist. Die Lehre ist ihm mehr oder weniger klar erkanntes Hülfsbedürfniss. Aber Freiheit des Gemüths und Selbstbestimmung aus dem unmittelbaren Drang der eignen Persönlichkeit und herrschenden Stimmung, das empfindet er mit innerlichster Selbstgewissheit als Bedingung künstlerischer Bethätigung; was nicht rein aus ihm hervorgetreten, fühlt er nicht als sein Werk. Selbst das Ringen mit dem gegen die Idee widerspenstigen Stoff, die Ereiferung ja Erbossung, die Glut und der Schweiss der Arbeit — Alles was zwischen der ersten Anregung und ihrer festen Ausgestaltung liegt, diese Geburtswehen der Vollendung mit ihren Entzückungen die jeder wahre Künstler kennt, das Alles will er sich nicht erspart wissen. Ohne sie, das fühlt er, wäre die Kunst nur Spiel, oder der Künstler Gott, der nur »Es werde!« zu sprechen hätte und dann das Gewordne bei Seite schöb.

Der Gegensatz, der Zwiespalt ist da. Und er ist unvermeidlich wie die Lehre unentbehrlich ist, er tritt dem Gemüth näher je nöthiger und eingreifender die Lehre wird mit dem Wachsthum der Kunst an Inhalt und Ausbildung. Anfangs sahn wir Kunstübung und Lehre oder vielmehr Nachthun und Ablernen ununterscheidbar; da waren beide, weil Eins, im Frieden. Nun, welch' ein Weg vom Volksliede das von Mund zum Munde ging bis zu den Chören und Finalen unsrer Opern und Oratorien! von der Harfe des Barden bis zu dem vielgliedrigen Heer unsers Orchesters! vom Gesichtkreis des Natursängers — selbst eines Aeschylus oder Pindar denen jenseit ihres Volks Kymmerien und Barbarenthum liegt, bis zu dem Blick eines Shakespeare oder Goethe der den Erdkreis und die Bewegung der Jahrhunderte beherrscht! Da genügt keines Einzelnen Kraft mehr zur Ausrüstung; der Einzelne würde sich verlieren wie im pfadlosen Urwalde. Die Lehre muss vorbereiten, muss Bahn machen; nothwendig muss, wer nicht in der Irre sich selbst erschöpfen und verlieren will, ihre leitende Hand ergreifen, von ihr in wenig Monden der Unterwerfung und des Ausharrens den Schatz von Erfahrung und Einsicht gewinnen, den Jahrhunderte zusammengetragen und gesichtet haben, und den nun Niemand entbehren kann, weil er in das Kunstleben und Bewusstsein der Zeit eingegangen ist.

Der Zwiespalt, der Gegensatz ist weder wegzuleugnen noch zu tilgen, denn er liegt im Wesen von Kunst und Lehre. Uns Lehrenden liegt ob den Druck zu mindern, den Zwiespalt unschädlich zu machen und zu sühnen.

Wir vermögen es, wenn wir in aller Trennung und Vereinzlung die der Lehre nothwendig ist Gedanken und Gefühl der Zusammengehörigkeit und Einheit erhalten, die der Kunst wesentlich sind. Wo wir das Ge-

schick üben, muss der Geist gegenwärtig muss die Uebung selbst Hinweis auf die künstlerische Bestimmung, muss sie schon durchzogen sein vom Hauch der Empfindung der sie künftig klaren Ausdruck verleihn wird. Wo wir den Gedanken im Schüler wecken, muss seine Brust schon vom Gefühl des Lebens geschwellt sein, muss sein geistig Auge schon die Gestalt schaun deren Begriff sich im Denkenden vollenden und verklären soll. Wir müssen, ich schliesse mit dem zuerst Ausgesprochnen, als ganze Menschen und Künstler zum Schüler als einem ganzen der Kunst sich öffnenden und weihenden Menschen, als werdenden Künstler herantreten, und das Gefühl der Persönlichkeit und des Künstlerthums in ihm wie in uns wach und stark erhalten als einzig mächtigen und reinen Antrieb. Dies Gefühl aber ist von jeder Eitelkeit so weit entfernt wie die Kunst selber. Es ist nichts anders als das Innewerden, dass auch wir wie von Natur alle unverdorbne Menschen dem heilvollen Einflusse der Kunst offen sind, dass wir ihn schon empfunden haben, dass wir uns dieses Heils immer reicher versichern können wenn wir immer entschiedner und reiner uns hingeben.

In diesen Grundsätzen liegt die Versöhnung des Gegensatzes, wo er unvermeidlich ist. Aber das überhebt nicht der ersten Pflicht: ihn zu meiden wo und sobald es möglich, nicht zu trennen und zu scheiden im Gemüth des Jüngers und im künstlerischen Wirken wo man sich nicht dazu gedrungen sieht. Die Lehre hat ihr Bestes gethan, wenn sie sich am innigsten dem künstlerischen Leben und Weben anschmiegt und in dasselbe gleichsam unvermerkt einfliesst wie das vorherige Leben des Künstlers in seine jetzige That. Dann tritt sie als ebenbürtige Schwester und Genossin zur Kunst. Wie das Leben des Künstlers mit allen Kräften und Vermögen zusammenströmt in die Kunstthat, so giesst diese ächte Lehre die bisherigen Erlebnisse und

Erwerbungen der Kunst in den Geist des Künstlers, der berufen ist auf die Zinne des Lebens zu treten.

Der betröge sich selber zuerst, dem das nur tönend Wort und klingende Schelle wär', Andre zu locken und mit sich selber schönzuthun.

Es kommt darauf an, diesen Grundsatz durch alle Einzelheiten des Bildunggeschäfts und an allen Einzelnen die sich uns anvertraun alles Ernstes durchzuführen.

Im Begriff der Kunstlehre liegt also, dass sie sich an den ganzen Menschen wendet um ihn zu künstlerischer That oder Empfänglichkeit zu erziehn. Hiermit ist anerkannt, dass sie nicht dem Momente dieser That angehört sondern nur zu ihm hinführt. Ihre Aufgabe ist nicht, das Kunstwerk zu schaffen darzustellen oder dem Auffassenden gleichsam einzugeben, sondern den Zögling zu dem Allen vorzubereiten und fähig zu machen, vorausgesetzt dass Natur und Wille dazu in ihm vorhanden. Wenn daher unter Andern Hegel (der seine Aesthetik begreiflich nicht im Berufe für die Kunst zu wirken sondern als einen der unerlässlichen Ausbaue seines Systems schrieb) ausspricht, dass alle Vorschriften und Lehren nicht vermöchten die Hervorbringung eines Kunstwerks gelingen zu lassen: so ist das nicht blos von seiner Kunstphilosophie sondern allgemein wahr. Aber es ist damit nicht Anklage oder Widerlegung der Kunstlehre, sondern nur Bestätigung ihres Wesens und ihrer Aufgabe ausgesprochen.

Diese Aufgabe nun zergliedert sich uns nach zweierlei Richtungen: einmal in Hinsicht auf Wesen und Inhalt der Kunstbethätigung im Allgemeinen, — dann mit Beziehung auf die besondern Fächer für die der Zögling sich bestimmen und Bildung begehren kann.

In ersterer Richtung hat die Lehre drei besondre Auf-

gaben. Sie soll unsre Empfänglichkeit erhöhn und erweitern, sie soll uns zur Darstellung, sie soll uns zum Hervorbringen von Kunstwerken befähigen.

Selten wird die erste Richtung für sich allein verfolgt; wo die Lehre sich auf sie beschränkt, kann sie nur wissenschaftlich oder einfach berichtend auf erweiterte Verständniss vom Wesen der Kunst oder auf Kunde von ihren Lebensmomenten hinwirken. Diese Bethätigung der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte (mit ihren Nebenfächern, der Kritik Biographik u. s. w.) muss, wenn sie abgeschlossen für sich bleibt, noch als »Kunstferne« bezeichnet werden. Denn die Kunst ist nicht blosses Wissen; sie wendet sich an Sinn und Gemüth, an den ganzen Menschen, wie sie aus denselben hervorgegangen, und sie weckt im Auffassenden dieselben Vermögen, durch die sie auf ihn wirkt. Daher, weil blosses Wissen sich unfähig zeigt das Wesen der Kunst in sich zu fassen, werden die Bestrebungen der Wissenschaft so oft von den Künstlern unterschätzt und verschmäht, — im Gegensatze zu der Ueberschätzung von Seiten der unkünstlerischen Wissenschaftlichen; Beides mit gleichem Unrecht und zum Nachtheil der Künstler selber. An ihrer Stelle ist die Wissenschaft von der Kunst dieser selber unentbehrlich, ein nothwendiges Moment in der ganzen Entwickelung.

Die zweite Richtung geht auf Darstellung vorhandner Kunstwerke. Sie versammelt auf ihrem Pfade mit den ausübenden und allen nicht allzuübelberathnen schaffenden Künstlern und Lehrern die grosse Mehrheit der Kunstfreunde. Kunst ist Bethätigung und weckt im Theilnehmenden Lust zur Mitbethätigung; das Tongedicht ist stumm und todt — wie Wenige verstehn es aus dem blossen Anblick der Noten! — wenn es nicht ausgeführt wird.

Hier richtet sich die Lehre zunächst auf Ausbildung der Geschicklichkeit zur Ausführung, auf Einrichtung und

Schmeidigung der Finger der Kehle u. s. w. Allein sogleich tritt die Nothwendigkeit einer Reihe von positiven Kenntnissen (der Ton- und rhythmischen Zeichen u. s. w.) hervor; und so gewiss dieselben für den entwickeltern Zustand der Kunst unentbehrlich sind, so gewiss ist in ihnen (sie für sich genommen) kein künstlerisch Element enthalten, nicht Sinnenthum nicht Idealität; sie sind äusserliche Nothwendigkeiten für die Kunst, selber kunstfremd. Dasselbe muss selbstverständlich von allen Vorkehrungen für technisch Geschick zur Ausführung gelten. Ansatz Bogenführung Stimmeinrichtung Fingerübung — alles das ist nothwendig für Darstellung von Kunstwerken, an sich selber ist es kunstfremd.

Und all diese Kenntniss und Fertigkeit genügt, wie Jeder weiss, nicht für künstlerische Ausführung. Nicht die durch Noten vorgeschriebnen Töne sind das Kunstwerk, sondern der Sinn den der Komponist in ihnen offenbart haben will; ihn vollkommen aufzuzeichnen genügt keine Schrift, wie sorgfältig und umständlich man sie auch abfasse. Der Buchstabe bleibt todt, wenn der Geist ihn nicht im Vortrage lebendig macht. Erst damit wird die Ausführung eine künstlerische; ohnedem kann sie geschickt sein, ja von staunenswerther Künstlichkeit, aber sie bleibt geistleer und todt, — auf ihrem Gipfel verhält sie sich wie Thalbergs wundergeschicktes fehlloses Spiel zu Liszts Poesie.

Dieser Vortrag nun, das eigentliche Ziel aller Ausführung, kann so wenig vom blossen natürlichen Gefühl erwartet werden als überhaupt die Naturanlage des Einzelnen für die Fassung einer durch Jahrhunderte und die Kraft von Tausenden entwickelten Kunst ohne Zutritt entsprechender Bildung ausreicht. Er fodert ausgebildete Verständniss. Wo wäre diese zu finden als in der Werkstätte der Kunst? Unerschöpflich ist der hellblickendste

aller Kunst-Uebenden, Goethe, in dieser Weisung. »Wer den Dichter will verstehn, muss in Dichters Lande gehn«, — »Soll ich dir die Gegend zeigen, musst mit mir das Dach besteigen«, das mahnt auch Musiker und Musiklehrer an die höchste Bedingung für darstellende Kunst. Man muss erkennen was der Dichter gewollt, man muss ihm in die Werkstatt seines Geistes folgen und schaun, wie da seine Gedanken sich in Wort und Ton und Gestalt verkörpern, was da geschehn muss und kann: wenn man ihn einverständlich auslegen und verkünden will.

Hier greift die Lehre der Darstellung über in das höhere Gebiet der schaffenden Kunst. Sie öffnet den Blick für die Organisation des Körpers um in derselben den Geist der sie geschaffen und in ihr in vollkommner Einheit sich selber gestaltet, erkennen und ergreifen zu lassen. Kompositionslehre Kunstwissenschaft Kunstgeschichte werden hier die nächsten Gehülfen der Ausübung, — allgemeiner Bildung zu geschweigen.

Von ihnen nimmt die Kompositionslehre am Wesen der Kunst den nächsten Antheil, sie führt unmittelbar zum Gestalten zu künstlerischer Bethätigung, und öffnet damit den Blick in den Bau des Kunstwerks selber. Daher hat man längst Betheiligung an ihr auch für den Zweck verständnissvoller Ausübung oder tieferer Erkenntniss als fördersam erkannt, gleichviel für jetzt, ob man Recht gethan sich dabei früher auf Harmonik oder Generalbass zu beschränken.

Dass aber auch das Kompositionsstudium Kenntnisse und Uebungen in sich fasst, die nicht rein-künstlerischer Natur sind, ist bekannt. Es ist die dritte Richtung der Lehre. Ihr folgen, neben denen die zu schöpferischer Thätigkeit berufen sind, wie gesagt Alle denen tiefere Kunsterkenntniss Bedürfniss ist; sie findet Ergänzung und Hülfe bei Kunstwissenschaft und Geschichte, die wiederum ohne

ihre Belehrung nur kunstfremdes und unsichres Wissen sein können.

Dies sind die drei Richtungen, in denen die Lehre zur Betheiligung an der Kunst führt; sie bietet Verständniss ohne oder neben Bethätigung, Befähigung für Darstellung und für Gestaltung oder Schaffen. Allein jeder dieser Lehrzweige führt auf den einen Stamm hin: Bildung für Kunst.

Nun lebt aber die Kunst nicht gleich der Wissenschaft ein abgezogen geistiges Leben, sondern sie lebt und webt in Wirklichkeiten, ihr unendlicher Inhalt in stets endlich begränzten Gestalten, die sie selber geschaffen. Die Mathematik haftet nicht an diesem oder jenem Stoffe, sie ist der ganz stofffreie Gedanke von den Grössenverhältnissen, gleichviel an welchem Gegenstande dieselben hervortreten, kann und muss also ganz beziehungslos auf irgend einen bestimmten Stoff gefasst werden. Die Kunst dagegen hat ihr Dasein in ganz bestimmten stofflichen Wesenheiten, die sie schaun oder vernehmen lässt oder dem Geiste zum innern Anschaun bringt; man kann sie nicht fassen und erkennen als in diesen Gestaltungen, den Kunstwerken, die Bildung für sie beruht durchaus in der Auffassung derselben.

Folglich kann die Kunstlehre in keiner ihrer Richtungen ihr Werk der Bildung vollbringen, als indem sie zu jenen Gestaltungen, zu den Kunstwerken hinführt, deren Gesammtheit nichts anders ist als die Offenbarung der Kunst. Sie vollständig dem Zögling überliefern ist weder möglich noch rathsam. Wenngleich alles Gewordne dem Leben der Kunst angehört, so ist uns doch nicht Alles lebenfähig und lebenwürdig; das Schwache das Verderbte darf uns nicht beschäftigen. Das aber ist Obliegenheit der Lehre, zu allem Lebenvollen und Lebenwürdigen die Bahn zu öffnen, den Jünger in alle grossen Momente und in die entscheidenden Richtungen des Kunstlebens einzu-

führen. Die Schule der Erkenntniss und Darstellung kann nicht schliessen, bis nicht mit allen karakteristischen Erscheinungen (soweit sie in den Bereich eines Jeden fallen) Bekanntschaft angeknüpft ist; die Schule der Komposition ist unvollkommen, wenn sie nicht jeden künstlerisch-würdigen Schaffenskreis eröffnet. Dass hier Kunstwissenschaft und Geschichte Helfer sein müssen, ist klar.

Hier schliesst der Kreis der Kunstlehre — für Musik. Aber Musik ist nur eine von den verschiednen Künsten. Empfänglichkeit und Verständniss für diese, die mit der Tonkunst vereint ein einig Wesen sind, und im Studium wie im Leben sich untereinander und mit ihr gegenseitig ergänzen und erklären, Vertrautheit namentlich mit der Schwesterkunst Poesie, — dann Geschichtkunde Menschenkunde allgemeine Geistesbildung sind nächststehende Gehülfen für Lehre und Kunst. Hier verfliessen die Gränzen in denen die Aufgabe der Kunstlehre sich zeichnet in die weitere Aufgabe allgemein-menschlicher Bildung.

Ueberzeugen wir uns vorerst, dass die Richtungen sowohl wie die weitgezognen Gränzen der Aufgabe aus der Natur der Sache bestimmt sind. Denn der Umfang von Bildung und Lehre darf nicht willkührlich von aussen vorgezeichnet werden. Nicht was dem Lehrer zufällig beliebt, was der Schüler was Viele was Vorurtheil und Mode begehren, sondern was Jedem nach innrer und äussrer Bestimmung frommt, was seine künftige Stellung fodert und ihn von innen heraus zum Herrn seiner Bestimmung macht, gehört jenem Umkreis' an. Er bestimmt sich von innen nach Idee und Zweck. Nur im Festhalten an diesem Mittelpunkte liegt die Kraft auch das umfangreichste Wissen in sich zu beherrschen, dass die Einheit des Geistes nicht verloren gehe in der Buntheit des

Wissens, der Mensch nicht verdunste im Vielgelehrten. Wir müssen zentrale Naturen sein nicht peripherische, von einem innern Kern bestimmte und gehaltne nicht von äussern Ziehungen gelenkte.

Blicken wir uns dann in unserm Gebiet' um, so erkennen wir zunächst Folgendes.

Ueberall ist die Kunst selbst Ziel und belebend Prinzip, überall aber mischen sich kunstfremde Studien und Beziehungen ein. Kunstfremd ist die blosse Form des Wissens, sind die äusserlichen Kenntnisse die zu erwerbenden Geschicklichkeiten, ist (wir haben es bereits zugestanden) schon die Leitung als solche, denn sie kann nicht anders als zeitweis in die künstlerische Selbstbestimmung eingreifen, während die Kunst Ausströmung des persönlichsten Seins ist.

Eben nach dieser Eigenthümlichkeit der Kunst sind für sie besondre Naturanlagen unerlässlich, um so entschiedner je näher man auf sie eingeht. Geeignetheit der körperlichen Organe, Empfänglichkeit und Lust, jene geistigen Richtungen und Vermögen die man Auffassung Verständniss Talent Genie nennt: das Alles fodert die Kunst von ihren Freunden und Jüngern je nach der Nähe des Anschlusses. Aber das Alles ist unberechenbarer Kräftigung Erweiterung fähig und je nach dem Ziele das Jeder sich gesteckt bedürftig. Die Natur muss Alles das »angelegt« haben, wir müssen das von der Natur Angelegte grossziehn zu Kräften und Vermögen.

Diese künstlerischen Anlagen und Entwickelungen sind untrennbar mit dem Naturell Karakter Bildungzustande des ganzen Menschen verbunden; der Mensch hat Kunstbegabung nicht wie etwas Fremdes in oder an sich, er ist Künstler und nimmt sich selber, wie er nun ist, in sein Kunstleben mit hinein. So der Künstler, so der Kunstfreund; was der Mensch ist das geht in seine Kunstrich-

tung hinein, und was er nicht hat kann auch in ihr nicht zum Vorschein kommen. Nero kann nur mit falscher Kehle gesungen haben, wenn ihm beliebte Gefühl auf der goldnen Leier zu lügen und giftig umherzublicken ob auch Alles applaudire.

Die grosse Aufgabe der Kunstlehre durch all' ihre Richtungen hindurch ist es:

> die Anlagen zu erkennen und zu entwickeln,
> die geistigen und sittlichen Kräfte jenen zu Hülfe zu rufen,
> den ganzen Menschen an dem sie theilzunehmen berufen wird nach Geistigkeit und Körperlichkeit zu kräftigen und zu erheben,
> seinen Geist mit den Kenntnissen und der Erkenntniss auszurüsten, deren es für das Kunstleben bedarf,
> ihn in den Reichthum der Kunst einzuweisen und in allen ihm zugänglichen Richtungen ihrer Bethätigung einheimisch zu machen,
> in ihrem ganzen Wirken am Wesen der Kunst festzuhalten und das seiner Natur nach Kunstfremde aber Nöthige in seiner Beziehung zur Kunst und in Verschmelzung mit dem Künstlerischen darzubieten,

damit weder der Eingriff der Lehre in die persönliche Selbständigkeit, noch das Fremde das sie bringen muss Sinn und Lust im Zögling und seine künstlerische Eigenrichtung beeinträchtigen.

Die folgenden Betrachtungen werden diese Aufgabe in ihre einzelnen Richtungen begleiten. Zuvor müssen wir uns jedoch zu einem nochmaligen Hinblick auf den Gegenstand der Lehre entschliessen.

Der eigentliche Gegenstand für die Kunstlehre ist allerdings die Kunst. So wenig aber der Künstler vom Menschen zu trennen ist, so wenig lässt, was die Kunstlehre für ihren Gegenstand thut, den Menschen unberührt; alle Zweige der Erziehung nebst allen andern Einflüssen vereinen sich, ihn zu dem zu machen was er als Ganzes als Person wird. Diesem Gedanken an das Ganze darf sich Niemand entziehn, der für die Vollendung des Ganzen mitwirkt, sei es auch in einer vereinzelten Richtung. Am wenigsten darf man es in der Richtung auf diese Kunst, deren bedenkliche Wirkungen neben den wohlthätigen uns nicht haben entgehn können.

In der Natur der Musik liegt es, dass sie stärker wie andre Künste auf das Sinnliche wirkt, sinnlich erregt bis zur Leidenschaft und bis zur Ermattung und Entnervung, dass sie zunächst das dunkle Gefühl wogen macht und damit von bestimmten Vorstellungen und Gedanken ablenkt; erst in ihrer Vollendung erhebt sie sich in die höhern Regionen geistigen Lebens. Unter den Ansprüchen, die die Beschäftigung mit ihr macht, findet technische Geschicklichkeit (und zwar in engen hastigen Bewegungen) und die Einprägung einer Menge von Kenntnissen, die ausserhalb der Musik keine weitere Anwendung oder Beziehung haben, ausgedehnten Raum.

Es ist keine Frage, dass aus diesen Umständen keineswegs Förderung der höhern Intelligenz und sittlichen Kraft zu erwarten ist. Die Musik löset das Feste im Menschen auf; das thut sie schon körperlich an den Nerven die sie bis zur Ermattung und Entnervung erbeben lässt; das thut sie geistig indem sie von Stimmung in Stimmung gleitet, von festen Vorstellungen und Gedanken ab zu schwankenden Scheinen und Träumen hinzieht, vielerlei Anstrengungen auf einen unbestimmten der Realität fernen Zielpunkt lenkt, — und zuletzt nur, in ihren höchsten Momenten

durch Ahnung des Höchsten und Entzündung für dasselbe den Wenigen, die zum Gipfel gelangen, Alles zu lohnen vermag.

Ihre allgemeinere Allen näher liegende Wohlthat ist durch diese bedenklichen Wirkungen natürlich weniger berührt; erst mit der anhaltendern Beschäftigung treten letztere hervor. Es ist daher Obliegenheit und Pflicht der Lehre, denselben soviel an ihr liegt zu wehren. Mir scheint, als habe sie dreierlei dabei ins Auge zu fassen.

Erstens muss abermals sorglich erwogen werden, welche Musik dem Schüler zu bieten ist.

Ich will nicht auf die Ausscheidung schlechter oder geringer Musik zurückkommen. Im Kreise der an sich guten Werke selbst finden sich Richtungen vertreten, die künstlerisch ihr Recht haben während sie entnervend und entsittlichend auf Gefühl und Karakter wirken müssen durch Weichlichkeit Empfindelei Träumerei und Geziertheit, durch Koketterie mit einer Zartheit und Reine und Andächtigkeit, die nichts anders sind als Flucht vor dem Geraden Aufrichtigen Entschiednen und jener die Idee in ihrer ganzen Fülle Wahrhaftigkeit und Kraft gestaltenden Treue. Jemehr Anlass zu all diesen Verweichlichungen ohnehin in der Natur der Musik liegt, um so mehr ist darüber zu wachen, dass sie nicht noch durch überwiegende Beschäftigung mit Werken jener Richtung verbreitet und herrschend werden.

Soll ich Beispiele geben, an denen man das an dieser Stelle allerdings nicht zu Erweisende sich deutlicher machen könne: so nenne ich vor Allen Händel Gluck und Haydn als sprechendste Vorbilder von Geradheit Aufrichtigkeit und Gesundheit. Alles ist in ihnen hell und klar wie der Tag, gerad' und bestimmt auf den Zweck gerichtet, frisch und harmlos wie ein gut Gewissen, ganz aus einem Guss' und darum gesund. Hierin scheinen die drei mir allen Künstlern, auch den ebenbürtigen oder überlegnen Bach

Mozart und Beethoven voranzustehn. Beispiele von Hinneigung nach der andern Seite geben Dussek und Spohr, beide begabt und gebildet, beide namentlich höchst fördersam für die Kultur ihrer Instrumente, der erstere aber ganz verschwommen und gliederlos geworden durch wollüstige Schwelgerei im saftigsten Voll- und Wohlklang der Harmonien, der andere karakterlos und monoton in unaufhörlichem enharmonischen Gewinde der Stimmen, während er einst in seinem »Faust« (und selbst in seiner Erstlingsoper »der Zweikampf mit der Geliebten«) stellenweis ganz Andres hoffen liess. Auch Mendelssohn mit jenen Werken, in denen er sich kourmacherischer oft weiblicher Sentimentalität hingiebt, oder jenem auf den populär-wirkenden Choraltypus gestützten — Sehnen mehr als Empfinden quietistischer Andacht (besonders in einem Theil seiner Lieder ohne Worte und mit Worten, und vielen Oratoriensätzen) gehört nebst dem Gefolge seiner Nachahmer hierher. Wie frisch-beseelt anmuthvoll und feurig auch sein schönes reichausgebildetes Talent sich in zahlreichen andern Werken erweist: mit jenen oben bezeichneten hat er nicht wenig zur Verweichlichung und Verkleinlichung der Gegenwart beigetragen, die ihm freilich mit gleicher Gesinnung entgegenkam und eben darin ihn mit Recht als den Ihrigen, als den »Mann seiner Zeit« erkannt und nach Verdienst auf den Schild gehoben hat.

»Also musikalische Zensur! Wir verbieten was uns nicht gefällt, oder unterdrücken die Tendenz die der unsrigen entgegensteht!« — Niemandem könnte dergleichen ferner und widriger sein als mir. Nichts soll, nichts (wenn man auch wollte) kann unterdrückt werden. Wohl aber hat Jeder das Recht sich und die Seinen in der Wahl dessen was frommt zu berathen; und der Lehrer hat die Pflicht sich und Jeden der hören will aufzuklären. Ich würde selbst (meine Schüler wissen das) unangemessen finden, was mir

in irgend einer Hinsicht bedenklich scheint dem Jünger schlechthin zu versagen, damit nicht das Recht der Selbstbestimmung und freie Neigung verletzt und gerade für das Versagte aufgereizt würde. Nur aufzuklären über Alles und gewinnen für das Bessere oder zeitweis Gemässere ist Recht und Pflicht.

Zweitens muss die Lehre beflissen sein, durch Inhalt und Form diejenigen Geisteskräfte im Schüler zu wecken und zu beschäftigen, die durch den Hang der Musik nach Gefühlsdunkel Unbestimmtheit und Traumhaftigkeit am meisten der Versäumniss und Verkümmerung ausgesetzt sind.

Der Geist des Menschen ist ein einiges Wesen. Gefühl, dämmerndes und klares Bewusstsein, lichtes Schauen und Erkenntniss, Phantasie- und Denkkraft sind nicht verschiedne Wesenheiten oder Kräfte, die gleich Werkzeugen nebeneinander liegen und einander ausschliessen; es sind nur verschiedne Formen der einen Kraft die wir Geist nennen, und die daher aus einer dieser Formen in die andre übergeht. Auch die Musik bleibt (wie wir wissen) nicht in den dunkeln Regionen oder Formen des Bewusstseins verschlossen, sondern ringt aus ihnen empor zum Licht; das ist ihr Lebenslauf im Ganzen und Einzelnen.

Denselben Weg muss die Lehre nehmen. Nicht im halb-bewusstlosen Thun, nicht im dunkeln Gefühl, nicht im todten »Auswendiglernen« darf sie den Schüler lassen, nicht darf sie sich feig und bequem auf das Lotterbett der Autorität strecken, ihre Lehren als unverbrüchlich ihr Beispiel als unantastbar die ihr genehme Weise des Anschauens und Empfindens als Norm für Andre und Alle dem Schüler auferlegen. Sie muss ihn zum eignen Bewusstwerden und damit zu selbständigem Gefühl und Schauen wecken, muss selber ihn zur Prüfung ihrer Lehren und Beispiele anregen und damit zum Selbstdenken, zur Freiheit des Geistes er-

heben. Denn der Schüler soll nicht Sclav und nicht Kopie des Lehrers werden, sondern ein eigner freier und damit eigenthümlicher Mensch. Dies ist überall die Aufgabe, nirgends aber mehr als in der Kunst, in der zuletzt die Persönlichkeit das Bestimmende, der höchste Werth der Leistungen von Freiheit und Eigenthümlichkeit der Persönlichkeit des Künstlers abhängt. Ein unfreier Karakter kann auch in der Kunst nur Lakei sein; er kann reichvergoldete Livree tragen, kann Hofpianist und alles Mögliche werden, nur nicht Künstler und der Kunst geistig froh.

Allein auch die Stufenfolge der Entwickelung zur Freiheit des Geists und zur Eigenthümlichkeit ist vorgezeichnet im Gang und Wesen der Kunst. Wer nach Eigenthümlichkeit strebt ohne den Unterbau reicher Bildung und heller Erkenntniss, der verzerrt zu Absonderlichkeit und Karrikatur, was aus starker Wurzel hoch und umfassend erwachsen sollte. Wer Verstandesthätigkeit anregt, wo zuvor Empfindung hätte erwärmen und beseelen sollen, der tödtet von innen heraus das Leben der Kunst, wie das Kind die Blüte tödtet die es vorzeitig auseinanderzerrt. Vernimm! Fühle! Erkenne! Begreife! das ist die naturgemässe Stufenfolge für jeden Werdenden, wie wir sie für die Kunst selber erkannt haben.

Ich füge das letzte Wort zu: Beherrsche und schaffe! Kunst auf dem Gipfel ihres Daseins ist That. Wissen von ihr befriedigt nicht, Fühlen genügt nicht, es muss ein Werden geschaut mitgefühlt, aus eigner Kraft und eignem Leben hervorgerufen werden. Die erste Sphäre dafür ist eigne Ausführung, die andre höhere ist eignes Bilden. Die That aber setzt Willen voraus, zu ihr zu gelangen muss Willenskraft erweckt und der Karakter gestählt werden. Selbst solchen denen höherer Schöpfungsberuf nicht inwohnt, wird die Thätigkeit des Bildens lichtern Einblick in die Kunst, erhöhtere Würdigung ihrer Aufgabe gewähren. So

werden alle Gebildeten auf der Schule zu selbständigen Aufsätzen und Abhandlungen, ja zu Versemachen angeleitet, — nicht weil alle zu Schriftstellern und Dichtern berufen sind, sondern weil Macht über die Sprache Denk- und Darstellungskraft nicht anders zu vollenden sind.

Auch dieser Theil der Lehraufgabe muss im Einzelnen zur Erwägung kommen.

Noch liegt uns ob, die Aufgabe der Lehre in Bezug auf die besondern Fächer anzuschaun, die sich im praktischen Leben den an der Kunst Theilnahme Begehrenden darbieten.

Meistens entscheidet über das Fach für das man Bildung sucht nicht der Lehrer, sondern Neigung und Wille des Zöglings und seiner Angehörigen. Allein jedesmal bleibt dem Lehrer das Recht seine Mitwirkung zu versagen, und die Pflicht seinen Rath zu ertheilen. Zu dem Erstern wird ein gewissenhafter Lehrer bereit sein, wenn er die Unmöglichkeit erkennt den Schüler für das erwählte Fach zu bilden, wenn die körperliche oder geistige Begabung durchaus ungenügend oder die Gesundheit überhaupt oder für den Augenblick dabei gefährdet sein könnte. Das Weitere fodert zu sachkundigem Eingehn in die verschiednen Fächer auf.

Hierbei muss unterschieden werden.

Jedes Fach kann zunächst um seiner selbst willen, dann aber auch als Hülfstudium für ein andres angebaut werden; so zeigte sich schon oben das Studium der Komposition als Hülfsmittel für tiefe und zugleich praktisch-belebte thatsächlich befestigte Erkenntniss, mithin nicht blos für das eigentliche Kompositionsfach erfoderlich, sondern auch für höhere Befähigung Dirigirender Ausübender Lehrender unentbehrlich.

Es ist einleuchtend, welche Wichtigkeit diese zwiefache Bedeutung jedes Fachs für den Entschluss sich ihm zu widmen hat. Man kann weder Willen noch Befähigung für die Laufbahn des Komponisten haben, und gleichwohl das Kompositionsstudium als tiefgreifendstes Bildungsmittel oder für höhere Leistung in Ausführung und Lehre mit Erfolg angreifen. Man kann weder Lust noch genügende Stimmanlage für die Laufbahn des Sängers haben, und gleichwohl den Gesang als eines der wichtigsten und eindringlichsten Bildungsmittel studiren und üben.

Soll die Lehre diesen Unterschied in den Beweggründen für ein Fach dergestalt etwa geltend machen, dass sie nur diejenigen gründlich und vollständig unterwiese, denen das Fach an sich zum Lebensberufe dient, die Andern aber leichter abfertigte?

Mir erscheint diese Frage — um den geraden Ausdruck zu gebrauchen: hinterhaltig; man muss theilweis mit »Ja!« darauf antworten, und doch dient sie jeden Augenblick die Versäumniss und Trägheit der Lehrenden zu maskiren und sich wie den Schüler zu täuschen.

Einerseits ist es wahr, dass blosse Hülfsfächer nicht gleichen Aufwand von Zeit und Kraft fodern dürfen, als das Hauptfach. Wer für das Gesangfach nicht organisirt vielleicht physisch zu schwach ist, würde seine Gesundheit in Gefahr bringen, wollte er sich rücksichtlos den Uebungen hingeben die für vollkommne Stimmschulung nöthig scheinen; der Klavierspieler dem Kompositionsstudien zu tieferer Einsicht helfen, — der Komponist dem Klavier Hülfsmittel für die Bekanntschaft mit Kunstwerken sein soll: sie müssen Zeit und Kraft nach entgegengesetzten Zielen ermessen; dem Pianisten muss sein Instrument, dem Komponisten sein Fachstudium Hauptsache sein.

Andrerseits darf indess dem Hülfstudium nicht diejenige Fülle der Betheiligung entzogen werden, ohne die es

seinen Zweck nicht erfüllen kann. Wenn der Komponist nur schlecht klavierspielen lernt und der Pianist nur oberflächliche oder einseitige Kenntniss vom Kompositionsfach aufnimmt, so verfehlen beide den Zweck.

Gehn wir nun auf die einzelnen Fächer ein.

Die Kunstlehre hat zwei grosse Aufgaben vor sich: Komposition und Ausführung. Die letztere hat bekanntlich nach der Natur der Mittel zwei grosse Zweige: Gesang- und Instrumentalmusik. Die Instrumentalmusik findet so vielerlei besondre Aufgaben als es Instrumente giebt: Klavier Orgel Harfe als selbständige Organe, dann die Streich- und Blasinstrumente des Orchesters; — von den seltnern Instrumenten ist hier abzusehn.

Betrachten wir jeden dieser Zweige nach der doppelten Bedeutung, die er an sich selber und die er für andre oder für Bildung überhaupt hat.

Voran und obenan stelle ich den Gesang.

Gesang ist die eigenst-menschliche Musik. In ihm sind Empfindung und Aeusserung, Gedanke und Ausdruck ohne weitere Vermittlung von aussen Eins in der Persönlichkeit des Singenden; was seine Seele bewegt zum Lautwerden, wird durch seine eignen dafür eigenst bestimmten Organe laut; was durch ihn laut wird, kehrt als Ausdruck seines Seins in die Seele zurück. Daher giebt es keinen Klang keine Stimme, die dem Menschen sympathetischer wär', ihn tiefer bewegte als Menschenstimme Menschengesang. Daher scheint Gesang dem Menschen gleichsam angeboren, der Säugling singt und liebt Gesang eh' er spricht und Sprache versteht. Daher wird Gesang geliebt und geübt wo vielseitigere reichere Musikentwickelung noch nicht Wurzel gefunden. Die Franzosen singen unaufhörlich, besitzen zahlreiche Volkslieder, haben das leichtsinnige Vaudeville erfunden und unermüdlichunbegränzt angebaut, Messen und Opern ohne Zahl verfasst — und bis auf Berlioz nicht ein-

mal einen ernsten Versuch in der Instrumentalkomposition gemacht. Sollte Musikbildung in einem Volke neu angebahnt werden, das darin zurückgeblieben wäre: so müsste Gesang die Grundlage sein.

Gesang endlich fodert für seine Ausführung zunächst nichts als den Singenden selber.

Er muss um seiner selbst willen gepflegt werden. Wer irgend kann und irgend Neigung hat zur Musik, muss singen. Wo Musikbildung erworben, wo dem Menschenverein, dem Volksgemüth, der Andacht des Volks Stimme verliehn werden soll: da ist Gesang das erste und unentbehrlichste Mittel.

Er erwacht und wird zuerst gehegt in der Kinderstube. Nicht lehrmässig sondern in gleich unbefangner Weise sollte die Volksschule Gesang in ihrem Kreise hegen — und thut es bereits meistens, wenigstens in Deutschland — anfangs sogar ohne Noten. Was sich da theilnehmend und hinlänglich begabt zeigt, sollte zum Chorgesang herangezogen werden. Es würde manchen der auf dergleichen nicht näher eingegangen überraschen, wenn er beobachten oder selbst versuchen wollte, wieviel Lust und Fähigkeit dazu im Volke, namentlich im deutschen, wieviel belebende Kraft im Chorgesang des Volks wohnt. Franz Mücke in Berlin hat mit ein Paar Hundert Handwerksgesellen, die nach schwerem Tagewerk am Feierabend zusammenkamen, meinen achtstimmigen »Morgenruf« (einen der schwierigsten Sätze für Männerchor) brav ausgeführt, einer Masse von mehrern Tausend Zuhörern ein im Volkston neu komponirtes Lied aus dem Stegreif einstudirt; ich bin Augen- und Ohrenzeuge. Was in gleicher Richtung Joseph Mainzer früher in Frankreich und England geleistet, ist ebenfalls rühmlich bekannt worden.

Nach dem Chorgesang ist der Sologesang in Liedern und sonst einfachern Aufgaben für eigne Freude und den

häuslichen oder geselligen Kreis die nächste Aufgabe, die sich ohne schärfere Begränzung bis zur Vollendung des kunstmässigen Gesangs erhebt. Wer über den Chorgesang zum naiven Sologesang, über den hinaus zur vollkommnen Gesangbildung hinausgehn, wer endlich die Gesangkunst als Lebensberuf ergreifen kann und will: das muss in jedem einzelnen Falle nach sachkundiger Erwägung entschieden werden.

Jede Stufe des Gesangs ist höhere Beseelung der Neigung und Befähigung für Musik überhaupt. Ja, dieser Einfluss des Gesangs, des »Selbstsingens« nicht blossen Zuhörens ist geradezu unersetzlich zu nennen; wer erwägt, dass in der Kunst die Persönlichkeit selbst mit allen Fibern ihres Daseins zur Betheiligung kommt, wird dies anerkennen selbst ohne besondre Beobachtung und Erfahrung. Ich glaube nicht, dass Jemand in Komposition und besonders in Gesangkomposition Befriedigendes leisten kann, der nicht selber und mit Antheil singt; wenigstens die Tiefe des Gemüths und die Wahrhaftigkeit der Musiksprache werden seinen Gebilden fehlen. Ich glaube nicht, dass man ohne eigne Gesangerfahrung ein guter und belebender Leiter von Aufführungen oder auch nur guter Lehrer sein kann. Wie der Komponist selbst bei dem Werden von Instrumentalsätzen jeden Augenblick zum Lautsingen geneigt ist, so werden auch Lehrende und Leitende sich oft des Gesangs nicht enthalten können, wo sie feinere und innerliche Verständniss zu wecken haben. Selbst die Wissenschaft der Musik kann nicht umhin, auf das Gesangfach für ihre Erfahrungsbeweise grosses Gewicht zu legen. Denn da der Gesang sich auf das Wort stützt: so ergiebt, was im Verein mit dem bestimmtern Wortsinn laut wird, oft sichrern Beweis als wortlose Musik.

Hier können wir nun jene hinterhaltige Frage, wie-

weit die Ausbildung gründlich sein müsse, an einem bestimmten Fache prüfen.

Bildung und Lehre müssen immer und unter allen Umständen gründlich sein, denn sonst erreichen sie nicht ihren Zweck. Aber dieser Zweck ist auch das natürliche Maass für das Mittel, und kann in demselben Fach' ein mannigfach verschiedner sein. Der Gesang der Volksschule, Chorgesang, Sologesang für das Haus, Kunstgesang: sie alle fodern gründliche — das heisst für sie genügende Bildung. Aber die Bedürfnisse sind verschieden abgestuft. Die Volksschule kann sogar ohne Notenkenntniss beginnen, die Stimmen der Kinder befriedigen wenn sie nur von den gröbsten Unarten befreit und nur leidlich zum Reinsingen hingeleitet werden. Der Chorgesang fodert Rein- und Richtigsingen, einen gewissen Grad von Stimmschulung für Klang und Laut, Geschick im Tontreffen und Vomblattsingen, vielerlei Kenntnisse, Verständniss, eine gewisse Erwecktheit eignen Empfindens. Jede Stufe bringt neue und gesteigerte Ansprüche. Für jede Stufe muss der Unterricht gründlich sein, das heisst: den Bedürfnissen gemäss.

Die zweite Stelle in der Reihe der Musikfächer nimmt das Klavier ein. Wenn der Gesang die subjektive Bildung von innen heraus, fördert das Klavier die objektive. Es steht an Geschick für vollständige Darstellung des musikalischen Inhalts über allen Instrumenten, da es für sich allein durch das Vermögen eines einzigen Spielers Melodie Harmonie und Polyphonie zu fassen vermag. In dieser Hinsicht ist es das universale Instrument. Daher ist für kein Instrument so reiche und besonders so gehaltreiche Litteratur vorhanden wie für das Klavier; von Bach bis Beethoven, und weiter bis Chopin Mendelssohn Liszt (und wer noch zu nennen wäre) sind dem Klavier die bedeutendsten Gaben zugefallen; was für Orchester oder Quartett u. s. w. geschrieben, ist dem Klavier in zahllosen Be-

arbeitungen angeeignet worden, — der zahlreichen Werke nicht zu erwähnen, wo es einem oder wenigen andern Instrumenten oder dem Gesang als Theilnehmer und Gehülfe beigesellt ist.

Auf der andern Seite steht ihm bekanntlich jene Fülle des einzelnen Klanges, die Fähigkeit seine Töne gleichmässig fortschallen oder selbst anschwellen zu lassen, in einander überzuziehn, kurz das vollgenügende Vermögen für Melodie nicht zu Gebot, das Gesang und die meisten andern Instrumente bieten. Es giebt weniger, es deutet vielmehr an, es sättigt weniger das Gefühl, regt mehr die geistige Vorstellung an und weckt jene dichterische geistig gestaltende Thätigkeit, die wir Phantasie nennen.

Hiermit ist die Bedeutung des Instruments an sich, zugleich seine Wichtigkeit für allgemeine Musikbildung bezeichnet. Höhere und umfassendere Bildung für Musik dürfte schwer ohne Geschick für das Klavier zu erreichen sein; dem Sänger Gesanglehrer Gesangdirektor ist es kaum entbehrlich, dem Komponisten (wenngleich derselbe an kein äusserliches Hülfsmittel gebunden sein darf) dient es oft zu frischer Anregung, hilft es bei mancher Prüfung.

Die Betheiligung an ihm beginnt am Leichtesten und geht bis zum Höchsten und Schwierigsten, ohne dass man bestimmte Stufen sondern könnte. Der Bildung ist ebensowenig ein System von Klassen vorzuzeichnen; sie muss Jedem soweit dienen als er vordringen kann und will.

Kein andres Instrument hat gleiche Wichtigkeit für allgemeine Kunstbildung, jedes hat Interesse und eigenthümlichen Einfluss für sich. Es kommt hier der Neigung und Fähigkeit allein die Wahl zu. Wenn im Allgemeinen die Wichtigkeit eines dieser Instrumente gegen das andre abgewogen werden sollte, müsste man der Geige als Führerin des Orchesters, als feinstem und gewandtestem Or-

chesterinstrument, und der Orgel als stimmgewaltigstem und zugleich für Melodie und Polyphonie geeignetstem Instrument den Vorrang einräumen.

Das dritte universale Fach ist das Kompositionsstudium. Seine Bedeutung für allgemeine Kunstbildung und tiefere Verständniss bei der Ausführung, also für Ausübende und Lehrende, ist oben schon bezeichnet worden; seine Unentbehrlichkeit für den Komponisten bedarf keines Nachweises, wenn man nur einigermassen Höhe und Reichthum der Kunstentfaltung erwägt, die das Werk von Tausenden im Laufe vieler Jahrhunderte ist, und unmöglich von einem Einzelnen aus eigner Kraft und in angemessen schneller Zeit neuhergestellt werden kann.

Dieses Fach hat vor andern ganz absonderliche Bedenken erweckt, besonders in Bezug auf Nichtkomponisten. Bald soll es »bei mangelndem Talent« unfruchtbar bleiben, bald »den technischen Uebungen« zuviel Zeit entziehn oder das Interesse an ihnen schwächen. Ja es ist sogar verdächtigt, eitel und eingebildet zu machen und durch die Vorliebe für eigne Hervorbringungen den Antheil an bessern fremden Werken zu schmälern. Das Alles ist so gewiss möglich, als Brod und Wein und Wasser möglicherweise den Tod bringen können. Ja es wird eintreffen, wenn die Lehre nichts taugt, oder man die Bildungzweige nicht in richtiges Verhältniss zu einander setzt, oder wenn Eitelkeit angebildet wird, statt durch Sittlichkeit Kunstliebe und höhere Erkenntniss gebannt zu werden.

Wenigstens ist man bald absichtvoll bald aus Nachlässigkeit darauf ausgegangen, sich hinsichts der Nichtkomponisten mit einer unvollständigen Mittheilung zu begnügen. Natürlich kann aber Bildung nicht weiter nützen als sie reicht; ja, unvollständige Bildung kann schädlich werden (und ist es oft geworden) da sie das unbefangne Natur-

gefühl stört und Auffassung wie Theilnahme einseitig fördert und einseitig macht.

Es sind besonders zwei Richtungen als Ausdruck jenes Irrthums hervorgetreten.

Die eine ist die der ältern Lehre, die sich für Nichtkomponisten meist auf den sogenannten Generalbass (Harmonielehre mit Anwendung auf rein-harmonische Behandlung bezifferter Bässe) beschränkt, höchstens einige kontrapunktische Uebungen angeschlossen hat. Wie wenig damit der Inhalt der Musik erschöpft und für eigentliche Kunstverständniss gethan ist, hab' ich in meiner Kompositionslehre und in dem kleinen Werke »Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit« (das nunmehr hoffentlich der Missdeutung persönlicher Absichten entwachsen ist) zu zeigen versucht.

Die andre Richtung will Nicht-Komponisten mit blos theoretischen Auseinandersetzungen abfinden, die sich als formelle Auslegung neben die Anleitung zum Vortrag bestimmter Werke stellen soll. Allerdings ist schon solche Lehre fördersam und für Verständniss und sinnvolle Darstellung (wenigstens tiefern und umfassendern Werken gegenüber) nicht zu entbehren, wenn das eindringlichere Studium der Komposition einmal nicht Raum findet. Allein man sieht bald ein, wie zerstückt und lückenhaft jene Lehre sich gestalten muss, die sich von einem Werke zum andern forthilft ohne systematische Grundlage und unter der zerstreuenden gleichzeitigen Sorge für die Mittel der Ausführung, selbst abgesehn von dem unberechenbar günstigen Einfluss der Kompositionslehre auf lebendige und selbstthätige Betheiligung, ein Einfluss der selbst da nicht ausbleibt, wo Befähigung und Beruf für wirkliches Schaffen, für die Laufbahn des Komponisten nicht vorhanden ist. Und wer kann denn über diese Befähigung mit abso-

lutem Ja oder Nein entscheiden? Kaum über die äussersten Gegensätze höchster oder ganz unzulänglicher Befähigung. Aber welche Befähigung ist denn unzulänglich? Steigen wir von einem Beethoven zu Hummel zu Strauss zu manchem braven Regimentsmusiker und seinen Märschen hinab, so finden wir hinter ihnen immer noch die Liedersänger, die Etüden- und Fantasiefabrikanten, die Arrangeurs, die Organisten mit ihren Vor- und Zwischenspielen, manchen wackern und gefühlvollen Dilettanten, der mit seinen Improvisationen und Notationen sich und die Freunde ergötzt. Wo hört denn diese »Befähigung«, mit deren Verneinung wir uns aller Sorgen entschlagen wenn wir sie in Andern fördern sollen, und die wir so willfährig auf die erste Regung hin uns — versteht sich »in gebührender Bescheidenheit« — beimessen: wo hört denn diese Befähigung auf? hinter Beethoven oder hinter Hummel? hinter Strauss oder bei der Orgelbank, von der herab der bescheidne Kirchendiener seine Gemeine und zu allererst sich selbst erbaut?

Fassen wir nun endlich alle Fächer zusammen, so können wir die Aufgabe der Lehre für sie alle kurz so bezeichnen: die Unterweisung soll

die allgemeinen geistigen

und

die besondern auf Musik gerichteten Fähigkeiten,

dessgleichen

die körperlichen Kräfte und Geschicklichkeiten ausbilden,

sie soll

höhere Verständniss der Kunst und ihrer Werke und Aufgaben fördern,

um mit dem allen zu voller und fruchtbarer Theilnahme an der Kunst zu befähigen und anzuregen.

Diesen vier Aufgaben sind die nächsten Betrachtungen gewidmet; die ihnen folgende letzte wird das Verfahren der Lehre im Ganzen, die Methode, zum Gegenstand haben.

VIII.

Die allgemeinen Anlagen und ihre Entwickelung.

Berechtigung zur Musikbildung. Foderungen der Lehre. — Gemüthskräfte. Neigung. Aeusserliche Antriebe. — Erhalten und Kräftigen der Neigung. Vorspielen. Gemeinsamkeit. Anregung hellen Bewusstseins. — Entwickelung der Neigung zur Thätigkeit. Karakterbildung. — Intellektuelle Kräfte. Verstand im Gegensatz zum künstlerischen Geiste. Sein Antheil. — Vorstellungvermögen. — Gedächtniss und Erinnerung. — Lehrverhalten in Bezug auf die verschiednen Formen geistiger Thätigkeit. Beispiele: Tonsystem; Notenkenntniss; (Logier und das doppelseitige Fehlen gegen ihn) Tonarten; Akkordwesen. — Körperliche Befähigung. — Alter.

Bei der Anschauung der Lehre gingen wir von der Kunst aus. Die Lehre selber knüpft ihr Geschäft bei dem Menschen an, den sie zur Kunst zu führen hat.

Wer soll in die Kunst eingeführt werden? und welche Foderungen macht die Lehre an ihn? — das sind die ersten Fragen, die sich uns hier stellen.

Man ist gewohnt so zu fragen. Allein beide Fragen führen sich für uns auf eine zurück. Denn abgesehn von den Tauben und jenen seltnen Ausnahmen wirklich musikunfähiger Personen (die sich durch vollkommne Verschlossenheit und meist durch Widerwillen oder krankhafte Reizbarkeit gegen Musik karakterisiren) ist Musik von Natur im Menschen angelegt, ist irgend ein Grad von Empfänglichkeit und Neigung in Jedem vorhanden, ein Theil seines geistigen Daseins. Folglich hat schlechthin Jeder ursprünglich das

Recht an Musik und Musikbildung theilzunehmen, soweit er oder seine natürlichen Vormünder nach Neigung und Verhältnissen diesen Antheil geltend machen wollen. Beides aber, der Entschluss sich mit Musik zu beschäftigen und die Geeignetheit der Verhältnisse liegt ausserhalb der Entscheidung des Lehrers. Möge dieser nur abrathen, wenn irgend jemand ohne Neigung aus äusserlichen Beweggründen sich für Musiktreiben entschliesst oder gar dazu gezwungen werden soll; denn Zwang erstickt die Freiheit des Gemüths und tödtet die Neigung im Keime, die ersten Lebensbedingungen aller Kunst. Und möge der Lehrer, sobald er selber sich ein sicheres Urtheil gebildet hat und Gehör findet, die sich ihm Anvertrauenden über den voraussichtlichen Erfolg ihres Musikstudiums gewissenhaft aufklären. Der Erfolg stuft sich nach dem Maass der Neigung Kraft besondern Anlage, nach Willen Zeit und Mittel sehr verschieden ab. Selbst der geringste kann begehrenswürdig und irgend eines Aufwands von Zeit Kraft und Mitteln werth erscheinen; nur muss der sachkundige Lehrer den unkundig ihm Vertrauenden nicht im Irrthume lassen oder gar selber täuschen. Dergleichen straft sich zunächst durch die Plage mit dem Schüler der vergebens dem Unerreichbaren zustrebt und die Erfüllung seines Hoffens vom Lehrer begehrt, und endlich durch Erschütterung des allgemeinen Vertrauens in den Lehrer.

Hiermit führt uns also die erste jener Fragen von selbst auf die zweite dem Lehrer allein nahe gelegte. Welche Foderungen stellt die Kunstlehre an den Bildung Begehrenden? welche Foderungen in Bezug auf Gemüths- und Geisteskräfte und körperliche Anlagen?

Offenbar ist hierauf keine unbedingte Antwort möglich. Es kommt darauf an, wieweit der Bildung Suchende sich einlassen will; ob er nur Empfänglichkeit und eine gewisse Verständniss sucht und dazu sich auf Studien und Uebun-

gen einlässt? ob er Geschicklichkeit in der Ausübung sucht um sich und Andre mit künstlerischen Darstellungen zu erfreun? ob er sich künstlerische Laufbahn als Lebensberuf vorsetzt — und zu welchem Ziele? In all' diesen Fällen zeigen sich unzählige Abstufungen, jede mit der ihr entsprechenden Foderung an Kraft und Mittel. Nur das liegt dem Lehrstand' ob, sich im Allgemeinen und soviel wie möglich in Annäherung an jede Foderung und Lebensstellung der Bildungsuchenden die Bedingungen des Gelingens klar zu machen. Dieser Untersuchung haben wir uns im Folgenden zu unterziehn.

Zuvor jedoch komm' ich auf jene Pflicht des Lehrers noch einmal zurück, den sich ihm Anvertrauenden gewissenhaft aufzuklären und zu berathen.

Niemand wird diese Pflicht ablehnen können. Aber sie ist sehr schwer zu erfüllen. Sehr schwer ist das Maass geistiger Kräfte zu erkennen, unberechenbar ist die Macht des Willens und der Beharrlichkeit, nicht vorherzusehn der Einfluss veränderter Verhältnisse. Wie oft hat jenes »Er hat Talent!« — »Er hat kein Talent!«, das mancher Lehrer nach dunkelm Instinkt und nach dem unbewusst angelegten Maass seiner eignen Befähigung wohlgemuth ausspricht, schon getäuscht, irrig verlockt oder unnöthig abgeschreckt! Welcher erfahrne Lehrer wird nicht gleich mir gestehn, dass begünstigte Zöglinge oft hinter den Anfangs gefassten Erwartungen zurückgeblieben, andre über das was man zu hoffen gewagt weit hinausgegangen sind! Wer, dem ein grösserer Schülerkreis geworden, hat nicht schon erlebt, dass begabte und strebsame Jünglinge unvorhergesehn eine Schranke gefunden für ihren Fortschritt, man weiss nicht (und sie wissen es nicht) ob in Willensschwäche, in irgend einer einseitigen Lähmung des Geists oder Gemüths oder einer unerkannten physischen Schwäche! In der That bleibt zuletzt nichts übrig und sicher, als dem

Schüler wie Aesop dem Wandrer der ihn nach der Länge des Wegs fragt »Geh!« zuzurufen. »Kann ich wissen«, antwortet Aesop bekanntlich dem Unzufriednen, »wie schnell du gehn wirst und wieweit Kraft und Wille ausdauern werden?«

Aber je schwieriger und bedenklicher die Entscheidung, desto sorgsamer müssen wir uns für sie vorbereiten und uns die allgemeinen Momente derselben klar machen.

Als erste Bedingung des Gelingens muss in Bezug auf Gemüthsrichtung »Neigung für Musik« festgesetzt werden. Ohne sie, und soweit sie nicht reicht, ist kein anerkenneswerther für Kunst oder das Gemüth des Zöglings fruchtbarer Erfolg zu hoffen.

Denn Neigung, das beharrliche Verlangen der Musik theilhaftig zu werden selbst mit Bevorzugung vor andern Gegenständen an denen wir theilnehmen können, ist ohne Empfänglichkeit und ohne wiederholt oder kräftig von ihr empfangnen Eindruck nicht denkbar. Empfänglichkeit aber ist das erste Zeichen von Befähigung, ist schon Befähigung selber, wenngleich für sich allein noch thatlose. Schon haben sich im Empfänglichen Nerv und Seele diesen Schwingungen diesem Erbeben das wir Musikstoff und Musikleben nennen hingegeben; bald werden sie nach Wiederkehr begehren, bald wird die Seele innerlich nachtönen lassen was ihr wohlgethan, das Ohr sein Schwesterorgan die Stimme wecken, der Finger schüchtern suchend über die Saiten oder Tasten streifen. Das ist der naturgemässe Gang, vom Sinn zur Besinnung zum Verlangen zur That. Ohne Neigung ohne Gemüthstheilnahme des Zöglings wird der Unterricht zur Abrichtung, die Thätigkeit des Schülers andachtlos kalt und gedankenlos zerstreut, der Eifer des Lehrers erlahmt an der innern Todtheit die er vergebens zu

beseelen arbeitet, die ganze Sache wird aufgegeben sobald der äusserliche Zwang oder Antrieb wegfällt.

Ich habe »Neigung zur Musik« als erste Foderung bezeichnet. Man wird sie nicht mit all den sonstigen Antrieben verwechseln, die so Viele zur Musik führen. Man sucht sie, weil sie Zeitvertreib gewährt, weil sie die Modekunst, weil sie der Schlüssel zu mancherlei gesellschaftlichen Verbindungen und Vortheilen ist, weil man sie zum Gelderwerb benutzen, mit ihr Ehre und Auszeichnung gewinnen möchte.

Das Alles hat sein Recht; aber nur in den äusserlichen Lebensverhältnissen. Der idealen Bestimmung der Kunst ist es fremd und zuwider. Es verfälscht und erniedrigt ihr Wesen, erkältet oder tödtet ihren beseelenden Einfluss auf das Gemüth und lähmt die wirklich für sie vorhandnen Kräfte, wie jede innerliche Falschheit und Lüge. Ja es verspricht nicht einmal erheblichen äussern Erfolg, wenigstens keinen, der nicht in andern dem Gemüth zusagendern Berufskreisen sicherer fröhlicher und leichter zu gewinnen wäre; denn überall vermag der Mensch in dem am Meisten wozu Natur und Neigung ihn innerlich hinweisen. Nicht einmal neben der ächten Neigung möcht' ich jene fremden Triebfedern vor erlangter Reife mitspielen sehn, damit nicht der noch unbefestigte Sinn durch sie verwirrt und verunreinigt werde. Man erinnere gelegentlich an die Ehrbarkeit jedes Erwerbs und die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit seiner einst zu bedürfen, aber man setze nicht ihn als Ziel sondern ein höheres. Man lasse das junge Gemüth sich an dem Bewusstsein des Gelingens, an der Freude die es künstlerisch Andern bereitet hat erfrischen; allein auch diese Freude darf nicht Ziel sein. Edle und unedle Werke und Richtungen haben Antheil und Lohn und Ruhm gewonnen; ja äusserliche der Verständniss der Menge nähere auf ihr Staunen und ihre Gelüste spekulirende Leistungen

haben es meist über die edlern in äusserm Glanze davon getragen. Wie ärmlich stand im Aeussern der Kantor Bach neben dem goldüberschütteten Oberkapellmeister Hasse! wie schuldenbelastet Mozart im Vergleich zum Fischhändler Rossini! wo könnte Gluck oder Händel oder gar Beethoven solcher Beifallstürme sich rühmen wie die Kehl- und Fingervirtuosen neben ihnen! Das muss also sein. Und darum muss man es dem Jünger weisen und edlern und reinern Trieb als Ehrgeiz in ihm wecken und wachhalten. Nur der befestigte Karakter entzieht sich den Versuchungen der Gefallsamkeit und des Ehrgeizes, die um jeden Preis — gleichviel ob durch Gutes oder Verwerfliches nach Geltung trachten.

Neigung zur Musik, dieses erste Recht auf Musikbildung ist so weit verbreitet und regt sich so früh, dass es unnöthig scheint, sie absichtlich hervorzurufen. Im ersten Lebensjahre schon sehn wir das Kind nicht blos empfänglich für das Lied der Mutter, sondern aufgelegt zum Nachsingen und Vor sich hin singen. Es sind das die ersten Regungen des innern Seelenlebens. Arm und unklar an Vorstellungen, unfähig des Gedanken und Worts ergiesst das junge Menschenwesen dem Vöglein gleich seine Erregtheit in Tönen, und spiegelt damit der mütterlichen Vorliebe leicht besondre Neigung und Anlagen vor, die nichts als das Allen Gemeinsame sind. Man überlasse diese Regungen der Natur und den Verhältnissen. Der lockende Glöckchenklang oder Vogelgezwitscher, das Wiegenlied oder der Trommelmarsch mit dem Vater, zufällig ertönende Musik, besonders anregend wenn sie selten ist: das Alles wirkt von selber wie es kann und wie man es später in der Lehre hinnehmen muss.

Dem Lehrer sei dann die zartemporsprossende Neigung heilig. Auf sie allein kann er baun, ihr allein, nicht der Hin-

weisung auf Aeusserliches (Lohn und Strafe, Gefallen und Beschämtsein) kann er reinen Erfolg abgewinnen. Selbst den Wetteifer gespornten Ehrgeizes muss ich nach dem Vorhergesagten für ein unreines und trügerisch-verlockendes Mittel halten. Der Knabe soll es nicht so gut oder besser machen als ein Andrer, er soll es so gut machen wie die Sache fodert, soll dieser allein gedenken, dieser sich hingeben und für sie seine Kraft bewähren. Das allein soll seine Ehre, der erste Ehrenrichter soll sein Selbstbewusstsein, der zweite soll sein Lehrer sein. Nach Andern blicken lasse man im Nothfalle nur den Erschlafften und Muthlosen, damit er sich sage, dass auch ihm möglich sein werde was jenen. Wer zuviel nach Andern ausschaut, verliert sich selber und das Ziel aus den Augen.

Der Lehrer soll die Neigung heilig halten als einzig sichre unentbehrliche Grundlage. Und darum soll er sie erhalten und kräftigen, indem er sparsam aber zu rechter Zeit dem Schüler zu vernehmen giebt was ihm fasslich zusagend erhebend ist, und indem er es in der für ihn genehmen Weise giebt. Denn vor Allem ist zu beherzigen, dass junge Wesen oder auch nicht ausgebildete Erwachsne ganz anders vernehmen und man ihnen anders vorstellen muss als uns; ihnen muss mit deutlichern Zügen und kräftigern Gegensätzen verständlich und eindringlich gemacht werden, was Entwickeltern und Gebildetern schon in feiner und zarter Darstellung fasslich ist.

Dieselbe Rücksicht muss den Lehrer bestimmen, in seinen Mittheilungen sparsam mannigfaltig und bedächtig zu sein. Es ist leicht zu beobachten, dass allzuviel Musikhören oder allzuviel Musik derselben Gattung die Empfänglichkeit abstumpft, dass aber auch für die Jugend unfassliche Musik oder vielerlei in einer Folge Vorgeführtes von entgegengesetztem Karakter (wie unsre buntzusammenge-

würfelten Konzerte und »Soiréen« mit sich bringen) den Sinn verwirrt und gegen Alles erkaltet.

Noch wichtiger ist die Rücksicht auf Erhaltung und Erhöhung der Neigung im Unterricht selbst. Erste Lehrerpflicht ist es in dieser Hinsicht, sobald und so oft wie möglich von Allem was an Kenntniss und technischer Uebung nöthig erscheint zu künstlerischen Aufgaben, zu wirklichen Kompositionen zu schreiten, an denen die reinkünstlerische Neigung einen wirklich ihrer gemässen Gegenstand findet. Dass dies jederzeit nach dem Maasse der vorhandnen Verständniss und Kraft geschehe, der Fortschritt genau danach bemessen werde, versteht sich. Ein Zeichen dass man sich nicht auf rechtem Wege befindet, ist Erlöschen der Aufmerksamkeit. Die Pädagogen nennen Aufmerksamkeit die erste Tugend des Kindes; in Wahrheit ist sie nur Ausdruck der Neigung, dauert und schwindet mit ihr. Oft auch deutet ihr Schwinden nicht auf den Tod der Neigung zu ihrem Gegenstand überhaupt, sondern nur zu einer bestimmten Seite desselben oder zu einer besondern Weise sich mit ihr zu beschäftigen. Wohlbedachter Wechsel facht bisweilen die fast erloschne Neigung zu heller Flamme wieder an.

Ein kräftig Mittel hierzu und zur Veredlung — ich möchte sagen Vermenschlichung der Neigung ist, dass man sie und die Musikübung aus der Verschlossenheit in die Person des Uebenden erlöst und in jenen Zug der Gemeinsamkeit und Brüderlichkeit hineinleitet, der der geheime Sinn unsrer Kunst ist, wie sehr man ihn auch oft verkenne und verleugne; ich weise hier auf das früher über gemeinsames Musikmachen Gesagte zurück. Versuche nur und wage der Lehrer, zwei und mehr seiner Schüler zu gemeinsamen Ausführungen zu vereinen sobald es geht, selbst mit einigem Zeitaufwand! Der Gewinn Aller an Lust und Veredlung des Strebens wird (ich spreche aus Erfahrung) ihm sicher lohnen.

Das letzte Mittel das ich hier bezeichne ist, dass man schon früh durch ein hingeworfen Wort die Ahnung geistigen Gehalts im Vernommnen zu wecken trachte. Wie leicht kommt selbst in sehr frühem Alter das Schauerliche dumpfer tiefer Klänge, das Lockende heller Höhe, das Anregende Vordringliche lebhafter scharfgezeichneter Rhythmen zum Bewusstsein! wie bedarf es oft nur eines glücklichen Worts oder Winks, um die schon emporgestiegne Ahnung in lichtes Schaun zu verwandeln und dem innern Auge plötzlich und für immer den Einblick in eine neue Welt zu öffnen, die hinter den Schleiern dumpfen Gefühls verborgen lag! Diese früh angeregten Vorstellungen sind weckender und befruchtender als in späterer Zeit, wo die Ansichtweise schon eingewohnt und gleichsam Manier geworden ist, manch Bündel kunstphilosophischer Abhandlungen; denn sie heften sich an die frisch und neu erlebten Eindrücke, und wachsen mit ihnen in die Seele hinein.

Nur sei man mit solchen Eröffnungen sparsam und vorsichtig; man beobachte den Schüler, und gebe nur dem was sichtlich in ihm schon als Ahnung emporgestiegen und gleichsam dem klarern Bewusstwerden schon entgegengereift und nah ist, den nächstliegenden einfachsten Ausdruck, gleichsam bestätigend was der Schüler schon in sich selber fühlt. Wenn der Lehrer nicht diesen Punkt zu treffen weiss, wenn er in den Fluss verhüllter Vorstellungen des Schülers Fremdes — wohl gar Unfassbares einwirft, wird er befremden und zerstreun, und vom Leben im gegenwärtigen Kunstwerk' eher abziehn als dasselbe fördern. Sobald sich der Lehrer wohl gar in Selbstgefälligkeit und Schönrednerei zu jenem hohlen Philosophiren herbeilässt, das sich aus den Aesthetiken in die Kritik und Unterhaltung verpflanzt hat und in der That nichts ist als müssiges Phrasenspiel aus dem philosophischen »Wolkenkukuksheim« irgend eines von aussen in die Kunst hin-

einspionirenden Aesthetikers: kann er überzeugt sein, dass er dem künstlerischen Streben des Schülers ein breites Grab gräbt. Nicht in die Kunst hineinspekuliren sondern aus ihren Werken liebevoll schauend erkennen, fördert den Jünger. Jenes führt zu leerer Schönrednerei und Komödianterei. Ein Lehrer soll keine Bezeichnung kein Gleichniss kein Wort brauchen, das nicht aus der Sache selbst hervor- sich ihm mit innrer Gewalt der Nothwendigkeit zudringt. Am Unterschied der Phrase vom nothwendigen Ausdruck der Sache selbst erkennst du den Nachsprecher und den Meister.

Neigung war erste Bedingung, die wir setzen mussten. Aber für sich ist sie unfruchtbar, sie ist nur das stumme innerliche Begehr, der Eindrücke wiederholt theilhaft zu werden die wohlgethan haben. Sie muss thatkräftig werden.

Thatkräftigkeit ist die zweite Foderung der Lehre; ohne Dasein der Thatkraft kann sie nicht einmal ihr Werk beginnen geschweige vollführen. Es ist häufig besonders an schlaffen weichlichen Naturen in früher Jugend zu beobachten, dass wirklich vorhandne Neigung sogar verleugnet und verhehlt wird, aus Scheu vor der Zumuthung unterrichtet und mit den Anstrengungen der Ausbildung behelligt zu werden. Hier sollte sich der Lehrer unter keiner Bedingung einmischen; er ist Partei in der Sache (wenigstens erscheint er dem thatscheuen Kinde so) und setzt auf lange hin Vertraun und Zuneigung des Kindes auf das Spiel. Den Eltern, dem Hause gebührt allein die erste Ermuthigung und freundliches rücksichtvolles Ueberwinden der Scheu und Verleugnung — wenn überhaupt sie überwunden werden sollen. Ob das geschehn soll? — ich wüsste mich nicht zum »Ja!« zu entschliessen. Muss denn

Alles Musik lernen und Musik machen? ist diese Allerwelts-Musikmacherei nicht eine zur Krankhaftigkeit aufgereizte Mode oder Gewöhnung gleich dem ewigen Zigarrenrauchen von Jung und Alt? Wer aus Thatscheu seine Neigung verleugnet, in dem ist sie oder ist im Allgemeinen die Thatkraft zu schwach als dass sich Sonderliches hoffen liesse. Man erhebe die Thatkraft an nöthigern und zusagendern Aufgaben, und wecke im Allgemeinen den Muth der Aufrichtigkeit! Vielleicht wird dann auch die Neigung sich kräftigen und bekennen. Wo nicht, nicht.

Nun aber hat die Lehre begonnen; es ist Empfänglichkeit Neigung Bethätigung vorhanden. Wie stärken wir die Thatkraft?

Ich weiss immer nur an der Neigung selber anzuknüpfen; jeder äussre Antrieb ist kunstfremd und entfremdet der Kunst das Gemüth, das er ihr gewinnen möchte. Wir müssen den Reiz der der Neigung Wurzel ist erhöhn und vervielfältigen, die Neigung zur Bewusstheit ihrer selbst heben. Wir müssen den Wunsch eigner Bethätigung auf Flügeln der Einbildungskraft emporheben zu weiten Ausblicken, dass der Anfänger schon vorausgeniesst in der Vorstellung was ihm künftig gelingen und gewährt sein wird. Wir müssen der Jugend nahe schnellerreichbare Ziele setzen, denn sie lebt nur in der Gegenwart. Kunstfremde Last müssen wir ihr ersparen, denn sie zieht vom Gegenstand der Neigung ab. Ist sie nicht zu ersparen, so müssen wir sie zertheilen und immer wieder so schnell als möglich zur künstlerischen Bethätigung — nämlich zum wirklichen Kunstschaffen oder Kunstdarstellen zurückkehren. Hinter jedem erreichten Ziel aber müssen wir das höhere zeigen, das nun mit köstlicherm Lohne winkt, wie auf einer Bergfahrt die sanften Hügel zu weitsichtigen Bergen einladen und diese den erhobnen Muth kühne Felskuppen hinanweisen, auf denen das Herz schwellt im Gefühl der durch-

gekämpften Fahrniss und Mühsal, und im weiten Ueberblick aller Höhn und Flächen und Seen sich über die Erde gehoben empfindet.

Neigung und Thatkraft muss — das ist wenigstens erstrebenswerth — dem Karakter eingepflanzt und dadurch bleibend werden für das Leben.

Den Reiz müssen wir desshalb zur Entschiedenheit des Begehrens, zum beharrlichen Wollen und ausdauernden Streben kräftigen, alle Thätigkeitformen des Geists zur Betheiligung wecken und verknüpfen. Neigung Bewusstheit Wille setzen nach aussen ein festes Ziel nach innen Selbstgefühl voraus, und bilden in Verknüpfung beider und höherer stetiger Entwickelung den Karakter. Bereichere — muss man dem Lehrer zurufen — den Gegenstand der Neigung, indem du ihn deinem Zögling von allen anziehenden und zugangbaren Seiten zeigst. Erläutere und befestige die Neigung, indem du sie zur Bewusstheit ihres Gegenstands bringst! steigere den Wunsch zum Begehren, das Wollen zur Entschlossenheit, führe die zur That! Dann zeige Streben und That dem Jüngling als Ausfluss und Abdruck seines eignen Selbst, überführ' ihn dass er nur gewollt und angestrebt, was ihm schon innerlich gemäss und eigen, und dass er nur darum, unwissend warum, es begehrt. So strömen Neigung und Bewusstheit zum Selbstgefühl zusammen, bildet Selbstgefühl und Selbstbewusstsein sich in fortschreitender Bethätigung zum Karakter.

Stellen wir uns, was hier abstrakt ausgesprochen worden, an einem Beispiel vor Augen. Ich nehme an, dass ein Knabe Neigung zur Musik und Gefallen an diesem bestimmten Marsch habe. Zuerst würd' ich als Lehrer ihm den Marsch im Sinne des Knaben vorspielen, um die Lust zum Erlernen zu befestigen. Unter dem Einstudiren

entdeck' ich mit dem Knaben (ich lehre nicht überliefre nichts ihm Fremdes, sondern stelle mich an seine Seite) jetzt irgend einen karakteristischen Zug vielleicht im Rhythmus, jetzt den Aufschwung der Melodie, den düstern Abstand des Minore, oder was sich sonst auffallend Karakteristisches ergiebt; das Erkannte mach' ich in irgend einer ihn überraschenden Kräftigung — mit energischer Rhythmisirung, mit Verdopplung der Melodie oder des Basses, mit grösserer Stimmfülle als auf Noten steht eindringlicher. Den Marsch so darstellen zu können muss im Knaben erhöhter Wunsch sein; ich stell' es als Frucht und Lohn weitern Fortschritts in Aussicht, und lasse nicht unbemerkt, dass was hier für den einen Marsch erkannt und errungen worden, für alle sonstigen Märsche, ja für alle Musik gewonnen ist. Flüchtige Seitenblicke, gelegentlich eingestreut, auf Marschbestimmung auf Kriegsthum auf den harten Antritt zum Sturm, auf Schmerz und Triumph im wechselnden Loose der Schlachten, das zieht alle Fibern der Knabenphantasie in den Kreis der kleinen Aufgabe; der geringe Marsch wird zum Tongedicht, der ganze Mensch ist daran betheiligt. Und wie Leben und Thun nicht freudig verlaufen ohne den geöffneten Blick nach Vorwärts und Weiter: so könnten sich gelegentlich jene beiden Märsche (mit den Intraden der Signalhörner und Trommeln) hören lassen, die in der »Schlacht bei Vittoria« so karakteristisch Britten und Franzosen einführen, so könnte man von jenem Trauermarsch auf den Tod eines Helden erzählen (nur nicht ihn aus der Sonate herausreissen) den der waffenklirrende Schritt der finstern benarbten Kriegerschaar zum Grabe geleitet, oder von jenem weitern Gemälde der heroischen Symphonie, das uns auf ein nachtüberflossen Schlachtfeld führt voll Schauer und Klagen, Trost und Erhebung in Waffenschall, bis Alles in Todesschweigen versinkt.

Zu rechter Zeit angeknüpft, in rechter Weise durch-

geführt und auf die gelegnen Momente vertheilt, kann ein solches Verfahren der Anfang sein Licht und wohlthuende Wärme über ein ganzes Leben zu ergiessen, ja den unbemerkt schlummernden Funken wecken, der zur Flamme emporlodernd den Dichter macht. Nicht die Masse des Erlernten und Erworbnen entscheidet in diesen Regionen, sondern der eine elektrisch lebenweckende Schlag.

Ich habe gern auf diesem Punkte verweilen mögen. Denn auch das wird hier zuerst erkannt, wie wir unsre Zöglinge dem nachtheiligen Einflusse des Musikwesens entheben können. Unsre Kunst trägt einmal, es ist nicht zu leugnen, auflösende in Unbestimmtheit Träumerei Karakter- und Haltlosigkeit führende Stoffe in sich. Indem wir an ihrem festern geistigen Gehalt anknüpfen, selbst nicht verschmähn in ihre äusserlichen Beziehungen einzugehn — wie sollte wohl ihr transzendenter Inhalt der Jugend ohne Vermittlung erfassbar sein, da das Leben der Kunst selber eine Reihe von Jahrhunderten verbraucht und selber äusserlich angeknüpft hat um zu jenem zu gelangen? — leiten wir aus der Unbestimmtheit in Kunst und Schüler zu Bestimmtheit Bewusstheit und klarem Willen, legen wir vielleicht den Grund zum Karakter oder befestigen ihn.

Die dritte Foderung betrifft jene Formen der Intelligenz im Allgemeinen, ohne die überhaupt keine Bildung statthaben kann: Verstand Vorstellungskraft Gedächtniss. Nicht ihr Vorhandensein kommt hier zur Sprache; sie fehlen nur dem Blödsinnigen. Auch nicht ihre Entwickelung, die vielmehr dem gesammten Leben und der allgemeinen Erziehung angehört. Indess Kunst und Kunstlehre bedürfen ihrer; es muss erwogen werden, wieweit und wo.

Die Kunst braucht des Verstandes. Aber sie selber ist

nichts weniger als Geschäft und Werk desselben. Dies unterscheidende Auseinandersetzen der verschiednen Gegenstände und ihrer Seiten und Eigenschaften, dieses Auseinanderwirren der Kette von Ursach und Wirkung, dieses Zurechtlegen der Dinge nach endlicher Zweckmässigkeit, überhaupt die Dinge in ihrer Fertigkeit und Endlichkeit: das Alles überlässt sie dem praktischen Leben unter Leitung des Verstands oder dem mit seiner Regelung beschäftigten Theile der Philosophie; ihr »Reich ist nicht von dieser Welt!« Sie knüpft nicht am fremden Gegenstand an um ihn zum Ich heranzutragen, sondern erweitert vielmehr das Ich in den Gegenstand hinein, in die reiche Welt aller dem künstlerischen Menschen sympathetischen und erreichbaren Gegenstände. »Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken«, meint Goethe, mache den Dichter, wenn derselbe »die Welt sich anzueignen und auszusprechen« wisse, nicht in seinen »subjektiven Empfindungen« eingeschlossen bleibe. So wird (darf man sagen) die Welt, so weit er sie fassen kann, erweitertes Ich des Künstlers; und sein zuvor auf seine Persönlichkeit beschränktes Empfinden erweitert sich, soweit nur die Kraft des Geistes langt, zum Weltgefühl; sein Wirken wird Schaffen und Beseelen. Gleichwohl sind innerhalb dieses schöpferischen Wirkens vom Beginn an bis zum höchsten Vollführen Verstand und Urtheil unnachlässlich mit am Werke.

Nur — sie sind es dem Künstler unbewusst oder unbemerkt, wenigstens in den wahrhaft künstlerischen Momenten da das Kunstwerk geboren wird im Künstler oder sich beseelt im Darstellenden. So liest spricht rechnet man (um ein Allen zugänglich Gleichniss zu geben) ohne der Buchstaben grammatischen Regeln und des Ab- und Zuzählens fortwährend bewusst zu sein.

Es scheint wichtig, diese Betrachtung für die Lehre näher festzustellen und vor Allem die Punkte zu bezeich-

nen, auf denen jene Geistesthätigkeiten am einflussreichsten sind, dann aber zu untersuchen, wie die Lehre sich diesen Punkten gegenüber verhalten, wie sie jene Geistesthätigkeiten bewegen soll ohne das künstlerische Gefühl und das In-Eins künstlerischer Thätigkeit ungebührend zu beeinträchtigen.

Welches sind die Momente, bei denen der Verstand vorzugsweis in Thätigkeit tritt?

Zunächst waltet er, wie sich von selbst versteht, bei allen äusserlichen der Kunst nothwendigen Verrichtungen. Er allein bestimmt und überwacht den Mechanismus der Ausführung, die zweckgemässe Behandlung der Instrumente nach Applikatur Fingersatz u. s. w., nimmt bedeutenden Antheil an Stimm- und Lautbildung und an Entwickelung der künstlerischen Fertigkeiten. Ihm ausschliesslich gehört die Schreib- und Lesekunst, ihm die Einrichtung der Uebungen und der Direktion bei gemeinsamen Ausführungen.

Dem Innern, dem Inhalte der Kunst tritt er am nächsten im Gebiete des Rhythmus. Maass Gleichmaass und Ebenmaass dienen vor allem den Inhalt der Musikwerke zu gliedern, die Glieder durch gleiche oder gleichmässig wechselnde Ausdehnung und Ausbildung kenntlicher und damit das Ganze fasslicher zu machen. Das Maass der Zeitmomente wird durch die rhythmische Betonung unterstützt, und es ist hier wieder durchaus verstandesmässig, dass der Anfang jedes Glieds durch Nachdruck (grössere Kräftigung des Haupttons) bezeichnet werde; diesen Ton will man vor den andern geltend machen, also wendet man ihm grössere Kraft zu, legt der Spieler seine persönliche Kraft vorzugsweis in ihn.

Diesem rein-verständigen Zwecke schliesst sich die gleichnissartige Bedeutung an, die uns reflexionsweis im schnellen oder schleppenden, fliessenden oder stossweisen

Gange des Rhythmus Bewegung und Karakter des sich darstellenden Wesens andeutet. Im schaffenden Künstler beruht diese karakterisirende Seite der Rhythmik nicht auf Reflexion, sondern auf dem Hineingehn des künstlerischen Gemüths in seinen Gegenstand. Die leichter oder schwerer bewegte Natur oder Stimmung desselben geht in den Künstler über und bringt in ihm gleiche Bewegung hervor wie im Gegenstande, weil der Künstler sich in denselben hineingelebt hat; darum tanzen ihm Silben und Töne wie dem heitern Gebilde selber das ihn und das er beseelt, darum schleichen oder stocken sie mit dem getrübten, alles das ohne Absicht ohne Reflexion, fast — oder vielleicht ganz unbewusst. Wie sich dergleichen im schaffenden Künstler einstellt (bisweilen allerdings als äusserlich durch Reflexion gefasstes Gleichniss oder »Malerei«, die bei solchem Ursprung bedenklich sein kann) mag für jetzt unerörtert bleiben. Dem Darstellenden und Auffassenden können diese rhythmischen Seiten durch den Verstand fasslich werden und sogar zu tieferer Verständniss des Ganzen helfen.

Eben so klar ist das Walten des Verstandes bei der Gestaltung des Kunstwerks nach aussen, in den Kunstformen. Durchaus zweckgemäss für das Geltendwerden des Inhalts und seiner Hauptmomente und für einheitliche Zusammenfassung des Ganzen ist es — in den meisten Fällen! — dass man im Hauptton und mit rhythmischem Nachdruck schliesst; dass man im Liedsatz und kleinen Rondo auf den Hauptgedanken oder Hauptsatz zurückkommt; dass man in den weitern Rondoformen und der Sonatenform mehr als einen wichtig befundnen Gedanken (Satz) wiederkehren, unter allen aber einen als Hauptgedanken (Hauptsatz) vorwalten lässt; dass man die Eintritte des Fugenthema's nach Wiederschlägen ordnet und in Durchführungen gruppirt, — und was dergleichen An-

ordnungen mehr sind, die man in der Formlehre (m. s. die Kompositionslehre) aufgezeichnet findet.

Selbst in Melodik (z. B. in der Motivirung) in Harmonik und Instrumentation, in Behandlung der Singstimme und des Textes für Gesang ist Mitwalten der Reflexion leicht erkennbar. Und wenn der Künstler all das handhabt und über das alles schaltet ohne sich der Ueberlegung selbst bewusst zu sein: so ist dies nur möglich, weil er längst und oft alles angeschaut durchdacht und sich angeeignet hat.

Allein demungeachtet bleibt wahr: nicht der Verstand für sich schafft das Kunstwerk, fasst und stellt es dar. Das ganze Innre, Fühlen und Schaun und Denken, die ganze Persönlichkeit nach innerlichem und äusserlichem Sein strömt dazu in Eins zusammen. Man kann die rhythmischen Maasse berechnen, die Accente abwägen; aber das bleibt todt wenn sich nicht lebendig Gefühl in die Rhythmisirung mischt. Man kann sich kalt und äusserlich vorsetzen durch rhythmische Bewegung die des Gegenstands oder der Gemüthbewegung die man darstellen will zu bezeichnen. So geht es nicht im Künstler zu. Als Mozart seinem Leporello das Tap! Tap! in den Mund legte, da vernahm er — das mögt ihr glauben! — in Leporello's feiger Seele das Heranschreiten des steinernen Gasts. Dem Künstler geht Natur und Stimmung des Gegenstands in den er sich hinübergelebt hat durch die Seele; darum tanzen ihm Silben und Töne wie dem heitern Gebilde selber das ihn und das er beseelt, darum schleichen und stocken sie mit dem getrübten und gelähmten. Das Alles ist vollsaftig Leben, nicht Reflexion. So auch dem Darstellenden.

Glücklich, wenn jemals Künstlerbildung sich in gleicher Naivetät vollendet! »Wer ist Ihr Lehrer gewesen?« fragt A. Dumas den Maler Horaz Vernet. »»Niemand.«« — »Ich meine, wer hat Sie im Zeichnen und Malen unterrichtet?« — »»Niemand. Als ich noch auf allen Vieren im

Atélier des Vaters umherkroch, schleppt' ich Pinsel und Stifte zusammen. Fand ich ein Stück Papier so zeichnet' ich, einen Fetzen Leinwand so malt' ich; und eines schönen Morgens zeigte sich, dass ich Maler geworden.«« Allein dergleichen Vorkommnisse sind selten, lassen sich nicht willkührlich und überall hervorrufen, und sind keineswegs Bedingung oder Bürgschaft höchsten Gelingens; Raphael und die meisten Maler, Beethoven und die meisten Musiker sind unterrichtet worden. Jeder Unterricht aber verfährt bewusst und reflektiv, stellt sich nothwendig und für jeden seiner Momente Zwecke die unmöglich immer mit der subjektiven oft nicht einmal klarerkennbaren Neigung und Stimmung des Zöglings zusammenfallen können. Mit alle dem stört er mehr oder weniger jene Naivetät, die allerdings die rechte Mutter der Kunst ist.

Näher dem Kunstwesen verwandt ist jene andre Richtung geistiger Thätigkeit, die geistig zu schaun und zu vernehmen giebt was leiblich nicht Aug' und Ohr berührt: das Vorstellungsvermögen. Es stellt unserm Geiste den Gegenstand in der ganzen Fülle seiner Wirkung vor, wie er in der Wirklichkeit stofflich auf Aug' und Ohr — auf unser Sinnenthum wirken würde. In der Vorstellung legt der Gegenstand seine Stofflichkeit ab und wird Eigenthum meines Geistes; aber in dieser Vergeistigung bleibt sein Dasein unzerlegt und ungestört. Ich schaue im Geist diesen Menschen wie er leibt und lebt, ich vernehme seine Stimme sein fröhlich Gelächter seine Seufzer, ich habe das Alles in unzertrennter Ganzheit soweit ich nur will vor mir. So kann man die Vorstellung Mutter des Ideals nennen und der schöpferischen Liebe, da sie jene Vergeistigung wirklichen Daseins ist, ohne die man nicht zur Idee und zur geistigen Verwirklichung derselben, zum Ideal gelangen

kann. Selbst ihre Unbestimmtheit oder der Mangel an absolut-scharfen Umrissen und an zergliedernder Ergründung des Wesens sind künstlerischer Natur.

Diese Thätigkeit ist also dem Künstler unentbehrlich, ihre Erweckung, und wo es angeht ihre Verwendung an der Stelle der Verstandesoperation ist Obliegenheit der Kunstlehre. Der Maler muss erst äusserlich geschaut haben, dann in der Vorstellung festhalten was er darstellen will; ja Vieles (Erscheinungen, schwebende Gottheiten u. s. w.) kann er nimmer geschaut, sich nur vorgestellt haben. So muss der Musiker erst vernehmen, dann das Vernommene sich vorzustellen vermögen; Vieles, neue Klänge und Mischung der Instrumente, Zusammenwirken der Stimmen, Zusammenhang der Harmonien und die zarte Wellenlinie der Kantilene muss ihm seine geistige Vorstellung vorhalten, wenn es nicht zu Gehör kommen kann, Vieles was er vielleicht nie zuvor gehört hat. Wie wär' es sonst möglich für Orchester und Chöre zu setzen oder Partituren mit voller Verständniss zu lesen?

Eine letzte Betrachtung muss diese weitgreifenden Vorbereitungen vollenden: über das Gedächtniss.

Niemand kann es entbehren; der Künstler gewiss nicht. Ausser allem zu Erlernenden und zu Merkenden muss der Komponist im Stande sein seine Erfindungen vom ersten Keim an festzuhalten — und oft lange und Vieles nebeneinander; der Ausübende muss alle Vorsätze, die Vorschriften und Verabredungen bei gemeinsamer Ausführung im Sinne behalten; der Lehrer ist schwerlich geschickt seinen Schüler kräftig zu fördern, wenn sein Gedächtniss ihm nicht augenblicklich Regeln und Beispiele für jedes Bedürfniss liefert; selbst die gesellschaftliche Unterhaltung mit Musik nimmt einen schleppenden ängstigenden Karakter an,

wenn sie stets an das Notenheft gebunden bleibt, während umgekehrt notenfreie Ausführung fesselloser einhertritt und künstlerischer wirkt.

Es ist daher vor Allem fast unbegreiflich, wie so viele Lehrer das aus dem Gedächtniss (»auswendig«) Spielen und Singen vielmehr hindern und verbieten als fördern, blos um die Schüler vor einer Verirrung — nicht auf die Noten sehn, das heisst: sie nicht genau beachten — zu bewahren, die so leicht unbeschadet der Benutzung des Gedächtnisses zu vermeiden ist. Mozart hat auf ein- oder zweimaliges Hören Allegri's neunstimmiges *Miserere* so sicher gefasst, dass er es richtig niederschreiben konnte; Mendelssohn hat Alles was ihm lieb geworden aus dem Gedächtnisse vorgetragen; so thut auch Liszt und Viele; ich wüsste nicht dass sie darum schlechtere Musiker wären. Indess hierauf ist später zurückzukommen.

Dennoch ist Gedächtniss an sich nicht eigentlich der künstlerischen Thätigkeit des Geistes verwandt; es ist nicht schöpferisch und gestaltend, es ist nicht fortschreitend. Wir müssen seine Natur bezeichnen, um diesen anscheinenden Widerspruch zu lösen.

Gedächtniss ist nicht eine besondre Kraft, wie die alte Psychologie deren mehrere dem Geist zuschrieb, die dieser gleich Werkzeugen in einem Arbeitbeutel mit sich herumtrüge zu gelegentlich wechselndem Gebrauche. Vielmehr ist das eine Eigenschaft des Geistes, dass jede Vorstellung die sich einmal in ihm entwickelt hat zwar aus dem augenblicklichen — anderswohin gewendeten Bewusstsein zurücktreten oder entschwinden kann (das »Vergessen«) doch aber im innern Sein mit mehr oder mindrer Kraft (leiserer oder tieferer Spur) fortbesteht als Theil des gesammten Inhalts zu dem der Geist sich entwickelt hat. Dies erkennen wir bei der Erinnerung an Vergessnes; wir wissen dann nicht blos das Vergessne wieder, sondern auch: dass wir

es einst gewusst und nur vergessen hatten. Wird nun der Geist nach der Richtung des Vergessnen in Thätigkeit gesetzt, richtet er sich auf damit Zusammenhängendes oder Verwandtes: so kann diese Thätigkeit das Vergessne in sich hineinziehn wiederergreifen, aus der Nacht der Vergessenheit zum Licht des Bewusstseins hervorheben. Diesen Vorgang nennen wir Erinnerung, die Art geistiger Thätigkeit Gedächtniss.

Dass man für Einiges mehr Gedächtniss haben kann als für Andres, dass z. B. der Chronolog Jahreszahlen der Linguist Wörter leichter behält, erklärt sich leicht aus der grössern Energie und vielfachern Beschäftigung mit der einen oder andern Reihe von Gegenständen. Wer (wie die Jugend) die einzelnen Dinge hinnimmt wie sie ihm kommen, behält sie auch nur in Vereinzelung im Gedächtnisse. Wer geneigter und geeigneter ist die Dinge in Vollständigkeit ihrer Erscheinung oder selbst ihres Wesens aufzufassen, dem bleiben sie so. Diese Weise des Gedenkens kann vorzugsweis' »Erinnerung« genannt werden; sie führt den wiedererweckten Moment in festern Zusammenhang mit dem geistigen Gehalt, macht ihn »innerlich« mächtig. Nach dieser Seite hin ist Erinnerung Ausdauer der Vorstellungsthätigkeit, berührt sich also mit einer dem künstlerischen Wesen nächststehenden Richtung des Geistes. Das Gedächtniss für Einzelheiten dagegen ist nur dienstbar auch für künstlerische Bethätigung, nicht aber ihrem Wesen verwandt.

Verstand und Gedächtniss, Vorstellung und Erinnerung sind die Formen geistiger Thätigkeit, nach ihrem innerlichen Zusammenhang und ihrer feinern oder nähern Verwandtschaft mit dem künstlerischen Wesen gruppirt. Man kann und muss sie begrifflich scheiden; in der Wirklichkeit sind sie der eine untheilbare Geist.

Nun endlich darf ich zur eigentlichen Frage übergehn: welches Verhältniss nimmt die Lehre zu jenen Geistesthätigkeiten, die wir eben sondernd überblickt haben?

Die Kunstlehre muss dem Wesen ihrer Aufgabe, der Kunst, getreu bleiben.

Kann sie nicht von Anbeginn und durchweg jenes In-Eins des Sinnen- und Geistthums festhalten, das im Wesen der Kunst liegt: so muss sie es wo sie nur kann, so muss sie zu ihm hin- oder zurückstreben sobald und so oft sie kann, so muss sie es im Sinn behalten und dem Geist des Zöglings gegenwärtig halten so viel es möglich.

Wenn einseitige Geistthätigkeit nothwendig ist, muss die von mehr künstlerischer Natur der andern vorgehn.

Jede einseitige Geistthätigkeit muss in höchster Energie gebraucht werden, damit sie sich kräftig entwickeln und man baldigst von ihr zu der künstlerischen Gesammtheit zurückkehren könne.

Ueberall muss der Weg innegehalten werden, den die Natur der Kunst vorgezeichnet hat. »Vernimm!« höre bis in das Innre mit Antheil mit Hineingebung — »Empfinde!« öffne deine Seele für neue Beseelung durch die Kunst — »Fass' und halte!« ergreife das zusammengehörige Ganze in seiner Fülle und Einheit — »Begreife!« dring' auf den wesentlichen Inhalt des Empfundnen und Erfassten: das scheint mir der geregelte Gang in das Innre der Kunst und zum Ideal. Jeder Schritt hat hier seine sonderliche Bedeutung und Nothwendigkeit. Wem von den Musikerfahrnen (ich frage vor Allen gute Klavierlehrer und Dirigenten) wär' unbemerkt geblieben: wieviel mit den Fingern gemacht wird davon das Ohr nichts erfährt? — wieviel Musik zwischen Ohr und Seele verloren geht? — wie Wenige hinlänglich gebildet und gesammelt sind, über Einzelheiten (einzelne Züge, vereinzelte Eindrücke) hinauszukommen zum Ganzen? — wie viel Wenigern das Kunstwerk mehr

wird als eine flüchtige bald spurlos vorübergeschwundne Erscheinung?

Gehn wir nun in das Einzelne, so muss dem Gedächtniss der unterste Rang angewiesen werden; die Kunst hat es nicht mit Einzelheiten sondern mit Ganzem zu thun. Wo Gedächtniss erfoderlich ist, werd' es nur nach jedesmaligem Bedürfniss verwandt, und stets in einer Weise die zur Erhöhung dieser Geistesthätigkeit gereicht. Kann man an die Stelle derselben Anschauung und eignes Denken, Vorstellung und Erinnerung bringen, so muss es geschehn. In gleicher Weise muss hinsichts der andern Formen der Bethätigung geurtheilt werden.

Ich gebe statt weitern Theoretisirens eine Reihe von Beispielen.

1. Vor Allem scheint wohl klar, dass die Lehre nicht (wie oft geschieht) mit dem Notenwesen sondern mit dem Tonwesen beginnen darf. Dies (die Sache) muss zur Anschauung kommen, dann erst hat die Notenschrift (das Zeichen der Sache) einen Gegenstand im Geiste des Schülers; ohnedem fällt es als todte Gedächtnisslast in den vorstellung- und theilnahmlosen Geist.

2. Nicht das ganze Tonsystem muss Anfangs und auf einmal dem Schüler überliefert werden; es lässt sich mit den fünf ersten Stufen der Normaldurtonleiter

c d e f g

schon eine Weile auskommen. Dann erst ist zur vollständigen Normaldurtonleiter zu schreiten. Erst die unvollständige dann die vollständige Tonleiter muss vor Allem wiederholt zu Gehör gebracht und wo möglich vom Zögling nachgesungen werden (gleichviel ob er Singen oder Spielen lernen will) denn nur damit kann er sich und den Lehrer überzeugen, dass er die Tonreihe gefasst und sichere Vorstellung von ihr bewahrt. Das Klavier wird benutzt, das ganze Tonsystem — mit Ausschluss der Obertasten,

also die Normal-Durtonleiter durch alle Oktaven aufzuweisen. Bedarf man auch lange nicht die ganze Tonreihe, so ist doch ihre Auffassung zu naheliegend und leicht, als dass es nochmaliger Gliederung der Aufgabe bedürfte.

3. Sobald Notenkenntniss erfoderlich (keineswegs vom Anbeginn) sollen die Noten nicht etwa »auswendig gelernt« werden, am wenigsten alle miteinander, oder wohl gar in mehrern Schlüsseln. Auch jene logiersche Notentafel kann ich nicht gutheissen, die zwischen Tastatur und Notenpult angebracht in Abschnitten von der Grösse der Tasten über jeder derselben Namen und Note (im G- und F-Schlüssel) zeigt. Es ist das ein fortwährend Aufweisen und Erinnern, das selbst das Gedächtniss nicht zu energischer Thätigkeit reizt sondern zu schlaffem Hinnehmen gewöhnt.

Ich will bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, wie bedenklich es ist auf blossen äussern Erfolg hin eine Sache zu beurtheilen und sich für oder gegen sie zu bestimmen. Die logiersche Lehrmethode trat vor einigen Jahrzehnten mit Erfolgen auf, die selbst Musikern von Bedeutung (z. B. Spohr) staunenswerth schienen. Dass eine Schaar von Kindern zur Tafel eilte, und ohne merkbare Anweisung oder Verabredung gegebne Melodien gleichzeitig mit richtiger stückweis' von Verschiednen gleichzeitig notirter und wohl zu einander passender Harmonie versah, schien ein Wunder; dass die Noten nicht besonders gelernt und doch allgemach eingeprägt wurden, fand man höchst erwünscht. Dass aber das innere Leben der Kunst und die musikalische Erweckung des Zöglings, sogar Verstand und Gedächtniss versäumt wurden, blieb unbemerkt und machte sich erst später fühlbar. Dann wurde die Lehrmethode zurückgeschoben, dabei aber das eminente Talent und Verdienst des Urhebers (dem ungeachtet jenes Grund-

mangels der erste bedeutende Fortschritt über die alte Lehrweise hinaus gelungen war) aus den Augen gelassen. Der Erfolg war trügerisch, wie das zu früh erscheinende Spiegelbild eines erst zum Horizont emporstrebenden Schiffes noch nicht das Schiff selber ist, das man schon zu sehen vermeint. Aber nicht an ihm sondern am Prinzip war die Methode zu prüfen.

Nicht Auswendiglernen nicht Notentafel ist hier das rechte Mittel. Vielmehr kann, selbst mit den jüngsten Schülern, zu einer höhern Form der Bethätigung geschritten werden.

Unser Notensystem ist ein der Sache die es darstellt (dem Tonsystem) so nahe kommend Abbild, dass die Verständniss ungemein leicht, am Klavier selbst Kindern schnell anschaulich wird. Wie die Töne in ihrer Folge von unten nach oben eine Stufenleiter bilden, die Tasten (ich nehme einstweilen nur auf die Untertasten Rücksicht, weil zu Anfang wie gesagt diese allein und keine chromatischen Töne in Anwendung kommen müssen) diese Stufen verkörperlichen: so stellt das Liniensystem ebenfalls eine Leiter, einstweilen von fünf Stufen vor. Selbst das Kind wird leicht einsehn, dass fünf Stufen nicht reichen und allzuviel Linien verwirren, — oder man versuche es. Folglich lässt es sich gern die Mitbenutzung der Zwischenräume (die einzige Abweichung vom Bild der Leiter) gefallen. Dies mit den Räumen unter der ersten und über der fünften Linie ergiebt ein Schriftgebiet für 11 Töne, genug für den Anfang.

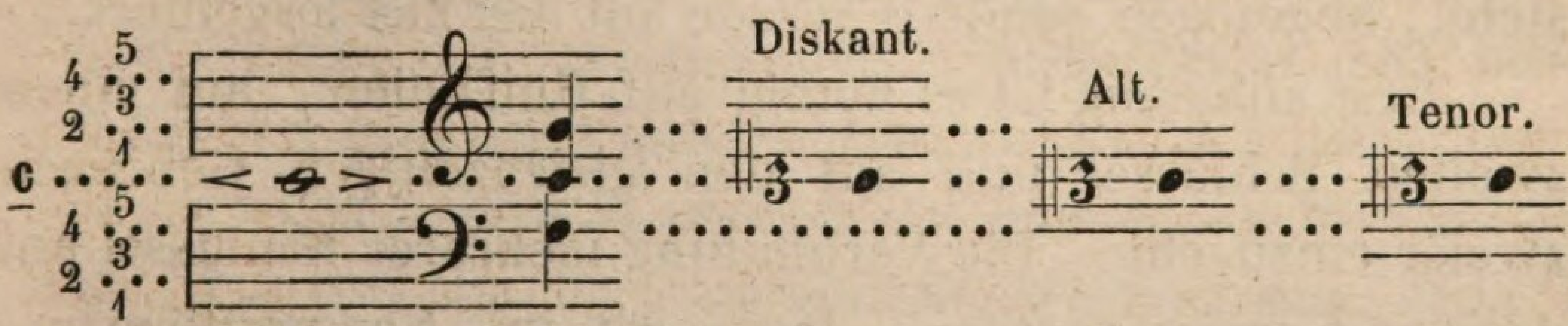
Nun bedarf es noch der Festsetzung irgend einer Stelle für einen bestimmten Ton, von der aus die Notenstellen für alle höhern und tiefern Töne abzuzählen sind, also eines Schlüssels. Dieses Abzählen

erst stufenweis (die Zwischenräume mitgenommen) auf und ab,

dann terzenweis, nämlich von Linie zu Linie, von
Zwischenraum zu Zwischenraum
zuletzt ausser aller Ordnung

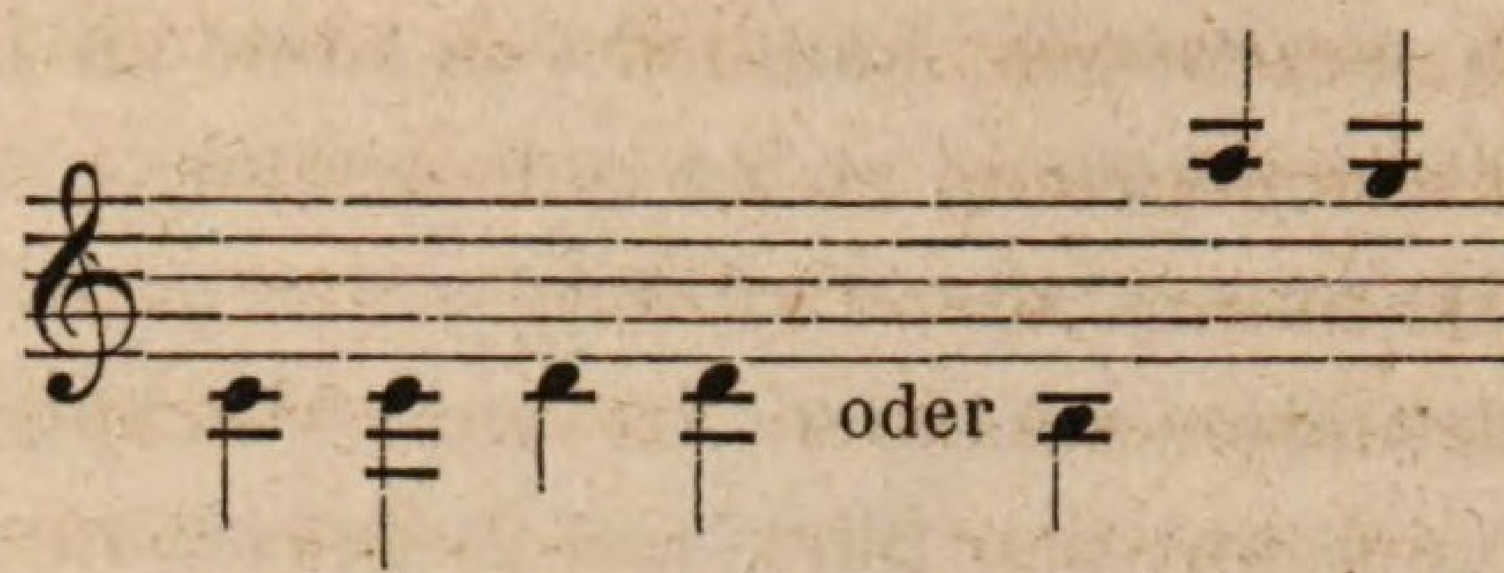
macht das Notenlesen zu einer Art von Abschätzung oder Augenmaass, gewöhnt den Blick zum Ueberschaun und Zusammenfassen — Beides so wichtig für Ausübung, besonders vom Blatt — und prägt schon früh die wichtigsten Tongestalten ein, Diatonik und den Terzenbau der Akkorde. Dabei kommt es, in einem einzigen Schlüssel geübt, der Verständniss jedes beliebigen Schlüssels oder dem gleichzeitigen Lesen mehrerer zu Hülfe, und fördert in jeder Weise den Schüler zu höherer Bethätigung als blosses Auswendiglernen.

Wie solcher Grundlage die Hülfslinien sich anschliessen, wie ein Schlüssel mit dem andern in Verbindung tritt und der C-Schlüssel mit seinem eingestrichnen *c* sich ganz angemessen als Mitte des Tonsystems und Scheide von Höhe und Tiefe setzt, wie endlich dies Verfahren jeden Schlüssel und jede Transposition leicht macht, muss dem Sachkundigen von selbst oder mit Hülfe dieser Figur



(die nicht für den Schüler bestimmt ist) oder meiner Musiklehre klar werden.

Schliesslich kann ich nicht unbemerkt lassen, dass diese Methode auch Missverständnissen vorbeugt, die sich an die herkömmliche Formel der Auswendiglernenden »durch den Hals gestrichen« hängen. Allzuoft haben Schüler, die sonst einsichtig und für Ausübung gut angelernt waren, Noten wie diese



als kleine *a f h g* und *c d*

zum Vorschein gebracht, — was freilich auch durch richtigern Ausdruck vermieden werden kann.

Hier ist durchaus nicht Gedächtniss sondern Verstand Grundlage des Erlernens, und zwar wird dem Verstande nicht Vereinzeltes sondern die Anschauung des in Eins zusammengefassten Ton- und Notensystems zu Theil. Er muss im Notenwesen (das seiner Grundlage nach die vorzüglichste aller Schriftweisen ist, weil sie das nächstliegende Bild der Sache giebt) das durchaus Verständige mit Befriedigung erkennen; und zugleich wird er nicht durch jene einzelnen Sprüche: »auf der sovielten Linie steht dieser Ton« (was denn wiederum für andre Schlüssel nicht wahr ist) von dem worauf es eigentlich ankommt: Reihen und Gruppen von Noten im schnellen Ueberblick zu verstehn, abgezogen sondern gerade auf das Ziel losgeführt.

Erst allmählig ist es nöthig auf Hülflinien, auf einen zweiten Schlüssel und auf den gleichzeitigen Gebrauch zweier einzugehn. Die Verbindung mehrerer Schlüssel auf drei und mehr Systemen lasse ich im Kompositionsunterricht erst bei Vokal- und Orchestersatz eintreten; bis dahin erinnere ich blos daran, dass man sich die C-Schlüssel bekannt und geläufig machen möge. Stets und überall soll von allem lästigen oder zerstreunden Beiwerke nur das eben Nothwendige Zulass finden.

4. Auch die Tonleitern sollten, wie mir scheint, nicht auswendig gelernt werden.

Zunächst ergiebt sich die Normal-Durtonleiter (hin-

sichts aller Namen verweise ich für den Fall des Bedürfnisses auf meine Musiklehre) schon aus der Folge der Tonstufen. Sie muss dem Gehör und der Vorstellungskraft eingeprägt und nach ihr müssen allmählig (natürlich unter Zuziehung der Obertasten) alle übrigen Durtonleitern nach dem Gehör gebildet werden. Die Benennung wird dann mit der leichtfasslichen Vorschrift geleitet: dass in jeder Tonleiter jede Tonstufe einmal aber nicht öfter (nicht zugleich mit ihrer Erhöhung oder Erniedrigung) auftreten muss. Ich weiss nicht (denn ich habe solang' ich früher Elementar-Unterricht ertheilt, stets dieses Verfahren beobachtet) ob unmittelbar Auswendiglernen schneller fördert. Aber gewiss lässt es Gehör Vorstellungsvermögen und den nach dem Richtigen suchenden Scharfsinn des Schülers in Unthätigkeit.

Erst wenn Gehör und Vorstellungsvermögen sich ungenügend erweisen, muss Abzählen der Tasten und Messen der Tonverhältnisse zu Hülfe gerufen, auch dann aber sobald als möglich auf jene Vermögen zurückgegangen werden.

Schwieriger ist dem Gehör und der Vorstellungskraft die Fassung der systematischen Molltonleiter (mit kleiner Terz und Sext' und grosser Septime) für sich allein oder mit ihren Umbildungen (aufwärts mit grosser abwärts mit kleiner Sext' und Septime) zu praktischen Zwecken. Jedenfalls setzt sie schon Bekanntschaft mit chromatischer Tonverwandlung und Kenntniss der Durtonleiter voraus. Hierauf stützt sich das folgende, gelegentlich beim Unterricht von mir gefundene Verfahren. Ich mache den Schüler darauf aufmerksam, dass Dur und Moll sich zuerst in der Terz dann in der Sexte der Tonleiter unterscheiden, die Terz also zuerst unsre Achtsamkeit fesselt. Nun zeig' ich die offne Hand und zähle vom Daum' an die drei Stufen *c d e* ab; *e* muss in Moll erniedrigt, in *es* verwandelt werden. Der dritte



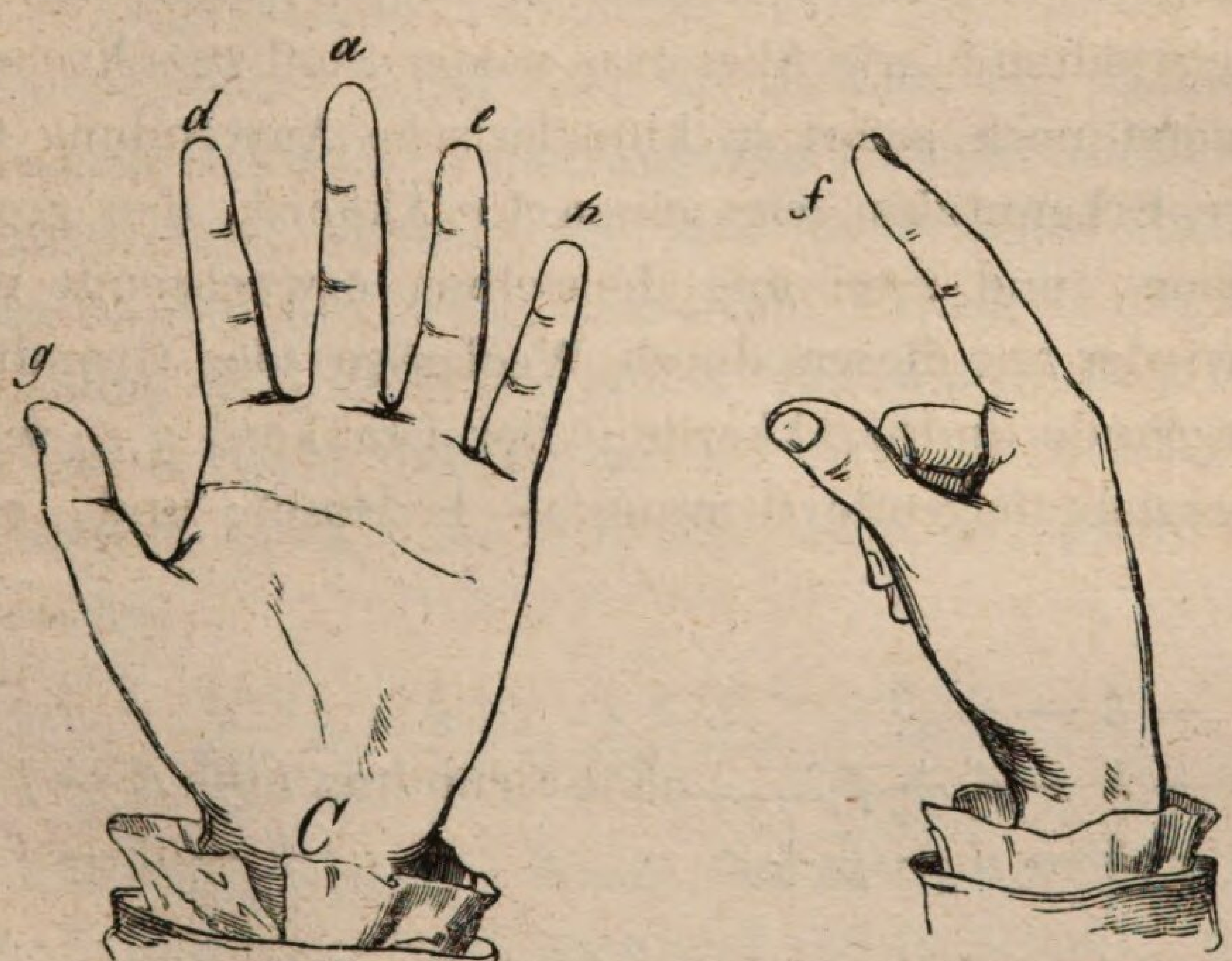
Finger ist es, bei dem die Wandlung geschieht, der mich also festbannte. Ich fange (gleichsam zurückgewiesen) nochmal bei dem Daumen an, zähle *f g a* ab — und wieder fällt auf den dritten Finger die zu erniedrigende Stufe, *a* muss *as* werden; dann folgen *h* und *c* zu den letzten Fingern. Also alle Finger sind unbezeichnend, nur der dritte (der längste, der Mittelfinger) fodert jedesmal in Moll Erniedrigung. Dies Verfahren überhebt den Schüler jeder Schwierigkeit.



Vielleicht zieht Mancher eine Veränderung desselben vor. Die Terz ist dritte Stufe der aufsteigenden, die Sext' ist dritte Stufe der absteigenden Tonleiter; man kann also von beiden Enden den Punkt treffen, indem man vom Daum' bis zum Mittelfinger *c d e (es)* und dann vom kleinen Finger rückwärts *c h a (as)* abzählt. Ich würde bei dem ersten Verfahren bleiben, keinenfalls aber beide gleichzeitig anwenden.

Uebrigens wird man wohlthun, den Schüler erst so lange mit dem Durgeschlecht' und den Durkompositionen zu beschäftigen, bis er sich recht hineingefühlt und ganz darin einheimisch geworden ist. Dann öffnet das Mollgeschlecht mit seinen Kompositionen seinem Gefühl eine ganz neue Welt, ohne dass ihn die Abweichungen verwirren.

Die Zusammenfassung aller Durtonarten (die Einprägung ihrer Vorzeichnungen und Tonleitern) hat erst dann Werth, wenn der Schüler zu Kompositionen mit vielfach wechselnder Modulation vorgeschritten ist, oder wenn im Einzelnen genug Tonleitern geübt sind und nun das Ganze zusammengefasst werden soll. Hier scheint mir Logiers Darstellungsweise (die wohl unvorbedacht die vorhergehende angeregt hat) vortrefflich. Logier öffnet die linke Hand und weiset mit dem Zeigefinger der Rechten auf den



linken Arm (den Stamm der linken Hand) der die »Stammtonart« (Normaltonart) *C* ohne Vorzeichnung bedeutet. Der Daum und die folgenden Finger werden gewiesen und als

die jedesmal eine Quinte höher liegenden Tonarten *G D A E H* bezeichnet, der rechte Zeigefinger wird einstweilen als *F* genommen. Jede der hinter *C* auftretenden Tonarten erhält eine Erhöhung, jede eingetretne Erhöhung bleibt für die folgenden Tonarten; Gdur also erhält eine Erhöhung, und zwar (hier wird der rechte Zeigefinger gehoben) vor *F*, also *fis*; Ddur zu *fis* eine neue Erhöhung (hier wird auf den Stamm gewiesen) vor *C*, also *cis* — und so fort. Umgekehrt ergeben sich die Durtonarten mit Erniedrigungen; Fdur (man sehe das Bild) erhält eine vor *h*, das nun *B* heisst, Bdur eine neue vor *E* und so fort. In schriftlicher Fassung findet sich dies Verfahren (sowie der früher übliche Quintenzirkel) mit Allem was daranhängt in der Musiklehre.

5. In der Harmonik (auf die übrigens bei der Methode für Kompositionslehre zurückzukommen ist) scheint mir das Zusammenwerfen der verschiedenartigsten Akkorde geistlos und geisttödtend, wie Alles was weder Stoff zum Nachdenken bietet noch sofort in künstlerische Anwendung tritt. Bessere Erkenntniss zeigt einen Ur-Akkord, den grossen Dreiklang, und zwei aus demselben erwachsende nebst zwei wieder aus diesen durch Weglassen (des Grundtons) hervorgehnde andre Akkorde. Der Urakkord *g — h — d* z. B. ergiebt folgende Gruppe (+ bedeutet: und, oder: dazu)

g — h — d
g — h — d + f ohne Grundton *h — d — f*
g — h — d — f + a „ „ *h — d — f — a*

Hier ist ein Inbegriff und nichts Vereinzelt-Zusammenhangloses, ein Werk des Nachdenkens und eine Aufgabe dafür statt einer Last für blosses Gedächtniss. Der Lohn ist, dass bekanntlich die ganze Familie mit Einschluss der oben fehlenden Akkorde einem gemeinsamen hier

g — h — d — f
h — d — f
g — h — d — f — a
h — d — f — a
g — h — d — f — as
| *h — d — f — as*
| | ⁀ | |
c c e g
oder
es

angedeuteten Grundgesetze folgt, das sich dem Lernenden leicht und unvergesslich einprägt.

6. Wenn in den bisherigen Beispielen besonders Verstand Gedächtniss und Erinnerung zur Uebung kamen: so dienen die Kompositionsstudien vorzugsweis zur Erweckung und Kräftigung der Vorstellungskraft, ja sie sind innerhalb der Kunst das einzige Mittel, da alle von aussen herangebrachten Gegenstände (Vorspielen Lesen und Spielen fremder Kompositionen) nur Stoff für Anschauung Auffassung und Gedächtniss oder Erinnerung sein können. Unter Kompositionsstudium versteh' ich aber nicht jenes abstrakte Harmoniewesen der Generalbassisten, sondern die Lehre und Uebung wirklichen Gestaltens. Der erste Anfang bringt schon künstlerische Gebilde hervor. Wär' es auch der unbedeutendste Gang, der sich aus dem geringsten Motiv entwickelte,



so ist das schon wirkliche Musik, so hat der Schüler schon das Motiv und seine Fortführung im Geiste gehabt, so hat er sich schon ein Weiteres, manches Andre vorstellen, hat möglicherweise seine Phantasie sich schon zu ganz neuen Gestaltungen — denn wer berechnet, was alles aus dem geringsten Motiv erwachsen kann? die ganze Musik hängt

daran! — angeregt fühlen können. Der nächste Fortschritt kann schon, wenn auch in engem Raum', ein Kunstwerk bringen. Das Volkslied das ich in meiner Kompositionslehre (Th. 1 Beilage XXVI, 5, vierte Ausgabe) mittheilte, könnte den ersten Periodenübungen (die in die zwei ersten Lektionen fallen) S. 44 entsprungen sein.

Indess hier darf und muss ich die Reihe der erläuternden Beispiele abbrechen, da sie bereits wiederholt in andre Auseinandersetzungen übergeführt haben. Könnt' ich überhaupt ein Lernen, das nicht sofort zum Leben zur That führt, in der Kunst billigen: so würd' ich die vom Generalmajor v. Decker (einem mathematischen Kopfe) bei Mittler in Berlin herausgegebne »bildliche Darstellung des Systems der Tonarten«, zu dem meine Kompositionslehre Anlass gegeben, unbedingt empfehlen. Eine einzige Figur zeigt da die Tonarten nach ihren Verwandtschaften und Vorzeichnungen, die Akkorde nach ihrer Abstammung und Beziehung, Modulationen Intervallenbildung und noch Vieles.

Die vierte Foderung, die die Lehre an den Schüler zu stellen hat, wofern er bildbar sein soll, würde sich auf die Fähigkeit seiner körperlichen Organe beziehn. Allein hier tritt jedes Musikfach mit besondern Foderungen hervor, die den Fachlehrern zur Beurtheilung überlassen bleiben.

Es ist nur noch ein letzter Moment zur Sprache zu bringen, der sowohl hinsichts des Körperlichen als des Geistigen von Bedeutung ist: das Alter des Zöglings.

Die gewöhnliche — und allerdings erste Frage ist: in welchem Alter kann oder soll Musikunterricht beginnen? Die zweite scheint für das Lehramt eben so wichtig: was ist von jeder Alterstufe zu erwarten und zu fodern?

Beide Fragen können nur beantwortet werden auf Grund der Erfahrungen, die die Psychologie uns wissenschaftlich überliefert.

Sie belehrt uns, dass die ersten drei Jahre zwar an der Entwickelung des Selbst- und Weltbewusstseins (des Bewusstseins von der eignen Persönlichkeit mit ihren Gefühlen Bedürfnissen Neigungen u. s. w. und von den Dingen ausser uns, sofern sie mit uns in Beziehung treten) arbeiten, dem Sinnenthum aber und seiner Bethätigung und Entwickelung entschiednes Uebergewicht im innern Seelenleben einräumen. Erst allmählig stellt sich Gleichgewicht des Sinnlichen und Geistigen her und erhebt sich der Geist aus instinktartigem Wesen und Walten zu Bewusstheit und Absichtlichkeit; allein es sind vereinzelte Blicke, Anschauungen ohne festen und bestimmten Zusammenhang, Zwecke die gesetzt und wieder fallen gelassen vergessen werden. Dieser Zustand reicht bis an das achte Jahr; in Anschauung und Wollen ist Phantasie die lose willkührliche vergessliche unzuverlässige Lenkerin. Erst allmählig beginnt nun die Befreiung des Innern aus diesem unberechenbaren Gespiele; bis über das vierzehnte Jahr arbeitet der Verstand sich heraus und baut dem jungen Wesen ein eigen und zusammenhängend Leben, zusammenhängend nicht blos als kreatürlich Fortbestehn sondern nach Bewusstheit und Selbstbestimmung. Erst mit dem Eintritt der geschlechtlichen Reife vermag das Idealleben sich zu entfalten; wer nicht zeugungfähig ist kann auch geistig nicht zeugen, kann nicht Schöpfer sondern nur Phantast sein.

Sinnenthum Phantasie Verstand Vernunft oder Idealfähigkeit sind die vier Stufen der Entwickelung unsrer Seele. Dass die Zeitpunkte nicht absolut festgestellt werden können, sondern Klima Lebensweise Persönlichkeit in jedem Einzelnen sich abweichend bestimmen, versteht sich eben

so gewiss, als dass jene Stufen nicht abgeschlossne Zustände bezeichnen, in deren einem nur Phantasie im andern nur Verstand walteten. Dass endlich auch die körperliche Kraft erst allmählig wächst und ausdauernden Gebrauch ohne Nachtheil zulässt, ist bekannt.

Hiernach würde, von allen sonstigen Rücksichten (z. B. auf andre und nöthigere Bildungszweige) abgesehn, der Anfang des Musikunterrichts im Allgemeinen nicht vor zurückgelegtem siebenten Jahre, nicht gern vor zurückgelegtem zehnten (in der Mitte der dritten Periode) statthaben dürfen. Dagegen würde verspäteter Beginn (erheblich später als das vierzehnte Jahr, in der Periode höhern zur Vernünftigkeit heranschreitenden Bewusstseins) mit der Mühseligkeit zu kämpfen haben, die technische Uebung Verstandes- und Gedächtnisswerk — am unerlässlichsten im Beginn der Kunstlehre — einem daran wie an den ersten mehr spielenden und spieligen Genüssen nicht mehr Befriedigung findenden Gemüth auferlegen. Eben die innre Leere, die gereiftere Geister in jener Sphäre fühlen, reizt sie an, fremde Vorstellungen und Nebengedanken in die Kunst hineinzutragen und dieselbe abstrakt oder phantastisch zu behandeln, statt sich unter der Gunst rechtzeitiger Einführung naiv in sie hineinzuleben.

Diese Festsetzungen gelten der eigentlichen Lehrzeit. Der Sinn für Musik erwacht (wie schon bemerkt) weit früher, in den ersten Lebensjahren. Folglich kann jene unbewusste Bildung die uns aus Musikhören und eignen Versuchen, aus gelegentlichen Winken und Andeutungen zukommt, ebenfalls weit früher beginnen und dem spätern — selbst dem verspäteten Unterricht begünstigend vorarbeiten.

Was nun in jedem Alter zu erwarten, im Schüler zu entwickeln ist, ergiebt sich aus der Erkenntniss der allgemeinen Entwickelungstufen ebenfalls von selber. Ich

mache nur darauf aufmerksam, dass auch hier vollkommne Uebereinstimmung herrscht zwischen Entwickelung der Kunst und der des für Kunst sich bildenden Menschen. Auch die Kunst haben wir uns zunächst als Ausbruch erregten Gefühls in sinnlicher Gestalt vorzustellen gehabt; dann streckte sie die jungen Glieder zu phantastischem Spiel, trat unter die Regelung und Zweckverfolgung des Verstands, erwuchs dann erst zu durchleuchtetem Gefühl von der eignen Seele des Menschen und von den Verhältnissen, erhob zuletzt sich zum Dasein in der Idee, im Lichte der Vernunft. Das Kind kann nur am Klang und Tonspiel sich ergötzen, in der Handhabung des Instruments die Glieder üben und am Gelingen technischer Aufgaben sich befriedigen. Der reifere Knabe fasst den Verstand der Sache, greift heftig und rücksichtlos in der Einseitigkeit seines Verstandes an, was er für recht erkannt; wer kennt nicht das schroffe *forte* des angehnden Spielers, den grellen Klang der Knabenstimme, die harten Umrisse des jungen Zeichners? Das ist naturgemäss, was darüber hinausliegt kann erzwungen und angekünstelt werden aber nicht erzogen. Erst später erwacht in der Gestalt von Empfindung und Schwärmerei Bewusstsein für das Innerliche und Feinere, erst zuletzt Ahnung und Anschaun der Idee; wer das früher hervorrufen wollte, würde nur Phantasterei und Selbstbetrug oder Heuchelei erzeugen.

Wohl weiss ich, dass dieser Stufengang oft verfrüht worden ist, und keineswegs stets erfolglos oder verderblich. Dergleichen macht sich besonders in Musikerfamilien oft gleichsam unabsichtlich. Ein früher klug geleiteter und überwachter Anfang macht dann die Kunst gleichsam instinktiv, entwickelt die Geschicklichkeit der Glieder in der Zeit grösster Schmiegsamkeit, gewährt breiteste Routine, giebt Aussicht auf eine weite Karrière. Allein die andre Seite der Verfrühung macht sich ebenfalls geltend, selbst

wenn man nicht bis zum Untergraben der Gesundheit gegangen ist. Die Bildung des jungen Wesens wird einseitig-musikalisch, die Musik wird Alltagzustand statt Erhebung, der Beruf zeichnet sich als Musikanterei. Will man Mozart als glänzenden Ausnahmfall nennen, so vergesse man nicht die Schaar der Wunderkinder und Wundervirtuosen, die mit raketenhaftem Geblitz' und Geprassel kühn emporstiegen, um in dem Dunkel irgend eines Orchesters oder Lehrkreises unterzutauchen, von der Tüchtigkeit später aber naturgemäss Entwickelter in Schatten gestellt. Und dieser einzige Mozart (wenn nur aus seinem Range Beispiele genommen werden sollen) musste mit früher Nervenschwäche und frühem Tod büssen. Die Natur fodert ihr Recht am strengsten, wo die feinsten Fäden des Lebens berührt werden.

Oft will man die Alterfrage nach Rücksichten auf die dereinstige Lebenbestimmung entscheiden; wer »sich zum Musiker bestimme« (das heisst: welches Kind in einem Alter wo es noch kein eigen Urtheil über sich und die Lebenstellungen haben kann von den Seinigen zum Musiker bestimmt wird) müsse möglichst früh, wer Musik blos »zum Vergnügen« üben wolle, möge später Unterricht empfangen. Ich kann diese Ansichtweise aus künstlerischem und humanistischem Gesichtpunkte nur verwerflich finden. Es giebt keine schnödere und verderblichere Antastung des allgemeinmenschlichen Rechts auf Selbstbestimmung, als dies Hineinzwängen in irgend eine einseitige begränzte Richtung — jedes Fach ist nothwendig beschränkt und beschränkend, einseitig und einseitig machend, da es Lebenkraft und Lebenrichtung von allem Andern ablenkt und in sich hineinnimmt — bevor sich gezeigt haben und der Einzelne über den man bestimmt sich selbst überzeugt haben kann, ob diese Richtung seinem Verlangen und Vermögen auch gemäss ist. Wenn man die Jungen von Adel frühzeitigst in

Kadettenhäuser bringt, so ist die Absicht einen Offizierstand von gleichsam angeborner Hingebung für die noch nöthigbefundnen stehnden Heere zu erzielen; das vorzugweise Recht auf Offizierstellen und weitere Versorgung sind Entgeld. Wozu bedarf es eines stehnden Heers von Musikern? — deren haben nie gefehlt. Und wo finden diese prädestinirten Musiker Ersatz, wenn der weite jedem Menschen offne Lebenskreis ihnen hineingeschwunden ist in die eine Richtung, — und sich dann zeigt, dass sie ihnen nicht gemäss und nicht lohnend ist? — Wir haben ganze Familien, in denen die Musik sich so von Vater auf Sohn vererbt und überall guten Erfolg gezeigt hat; so einst die Scarlatti die Bach und Mozart, später die Schneider Schunke Pixis. Aber wer zählt die Tausende, die für Kunst und Leben auf diesem Wege verkümmert sind?

IX.

Die Musikanlagen und ihre Entwickelung.

Anlage für Musik. Schwierigkeit sie zu erkennen. Ihre Nothwendigkeit. Bedürfniss der Entwickelung. — Unrichtige Vorstellung von Anlage. Angeborne Fähigkeit. Vielfältigkeit der Anlagen. Rein-musikalische. Geistesrichtungen. Empfindung. Auffassung. Geschmack. Anmuth. Schönheitsinn. Phantasie. Fachtalent. Genie und Talent. — Gehör. Versäumniss seiner Ausbildung. Tontreffen. Tonstimmen. — Methode für Tontreffen. Tonfassen. Erste melodische Grundlage. Motiv. Gang. Harmonische Grundlage. Die Uebertragungen. Das Mollgeschlecht. Chromatik. — Rhythmus. Mangelhafte Entwickelung. Ursach derselben. Folge. — Methode. Taktgeben. Beiläufige Uebungen. Zweitheiliger Rhythmus. Zergliederung. Dreitheiliger Rhythmus. Gemischte Rhythmen. — Geistige Entwickelung.

Nicht ohne Besorgniss, mit vielen Kunstgenossen in Widerspruch zu gerathen, trete ich zu der Erörterung über Anlage für Musik. Die Talentfrage wird von den meisten Künstlern und Lehrern gleichsam im ersten Hinblick oder Hinhören nach einem gewissen Instinkt entschieden. Sie haben sich eine mehr oder weniger klare Vorstellung von dem gemacht, was ein Künstler sein und in sich haben soll; gewisse Zeichen und Wahrnehmungen die sie sich oft selber nicht deutlich machen gelten ihnen dann als Ueberzeugung von Anlage oder Nicht-Anlage. Meistens legen sie unbewusst das Gefühl oder Bewusstsein von ihrem eignen Selbst als Maassstab an. Aber wie trügerisch kann bei redlichstem Wollen dieses Maass sein! wie leicht wird der Schwächere das Talent eines Andern überschätzen, der Ueberlegne es unterschätzen!

Dass die Frage nicht so einfach zu beantworten ist, sollte man schon anerkennen, wenn man auf die vielfachen Bestimmungen hinblickt die sich im Gebiet der Musik zeigen. Der Eine will sich nur mit ihr erfreun, der Andre sie besser oder umfassender verstehn lernen, ein Dritter bestimmt sich für »Musikmachen« in Gärten auf Bällen u. s. w., ein Vierter für ein Orchester; ein Fünfter ist mit einer Kantoren- oder untergeordneten Dirigentenstelle befriedigt, während Andre als Komponisten Elementar- oder höhere Lehrer oder Kapellmeister zu wirken denken. Jede dieser Bestimmungen hat ihr volles Recht, jede fodert irgendwelche Begabung. Was will es da sagen, wenn man Jemand kurzweg »Talent« beimisst oder abspricht? Talent — zu welchem von jenen Berufzweigen?

Selbst innerhalb eines bestimmten Gebiets: wieviel Stufen giebt es da? wer kann sie so schnell und genau ermessen? Ein Strauss, der uns den Walzer im grossen Styl gebracht — ich meine den für Bälle nicht jene Phantasiegebilde Webers Chopins Liszts, die den Walzer idealisirt haben wie einst Bach die Sarabande und Gigue — ein solcher Mann hat ganz gewiss Talent bewiesen, Hummel auch, Chopin auch, Beethoven (von seiner Genialität abgesehn) ebenfalls; und welch' ein Unterschied zwischen ihnen!

Genug, um uns zu überzeugen, dass die Talentfrage keineswegs so leicht genommen und obenhin entschieden werden darf.

Gleichwohl kann Niemand ihre Wichtigkeit verkennen. Sie macht sich gerade da am entschiedensten geltend, wo die Beantwortung der Frage am schwersten, oft kaum möglich ist: zu Anfang der Lehrzeit. Der Zögling will eine Laufbahn betreten, die irgend eine bestimmte Begabung erfodert. Er scheitert oder verliert kostbare Zeit und Mittel, wenn jene Begabung fehlt; man verschliesst ihm eine Bahn, zu der vielleicht wahre Neigung und sonst verständige Be-

weggründe hingewiesen, wenn man die Begabung ihm irrig abspricht. In den meisten Fällen ist es zum Glück nicht nothwendig, gleich im Voraus entscheidend zu urtheilen; meist lassen die Verhältnisse zu, einen Versuch zu machen, wieweit die Kräfte reichen oder sich entwickeln.

Allein die Talentfrage hat noch eine andre Seite, die der Lehre fortwährende Beachtung und Betheiligung abfodert, und in so fern die wichtigere ist: die Entwickelung des Talents. Wer die Unentbehrlichkeit der Anlage begreift und ihre Entwickelung für möglich hält, muss diese als Hauptaufgabe, als Erstes und Letztes der Bildung anerkennen. Hier sind wir also genöthigt das Wesen der Anlage (des Talents, wie die Künstler sich lieber ausdrücken) schärfer zu bestimmen.

Zweierlei Vorstellungen müssen wir sogleich aufgeben: dass Talent eine einfache in sich gleichartige Kraft sei — und dass es so wie der Mensch es einmal habe, wie es ihm »angeboren« sei, nach Art und Maass bleibe.

Die letztere Vorstellung fesselt Viele, schon der Bequemlichkeit wegen. »Ich hab' einmal Talent, wozu soll ich mich noch anstrengen?« dieser Gedanke ist der Vater der meisten Mittelmässigkeiten; »dieser Schüler hat kein Talent!« das ist die Lossprechung, die bequeme Lehrer sich selbst ertheilen, wenn sie das vorhandne Talent nicht zu entwickeln bereit sind. Dass das Talent aber eine »angeborne« einfache Kraft sei, dazu finden sich die Meisten überredet, wenn ihnen im Gegensatz zu unfähigern und schwer oder gar nicht fortschreitenden Schülern andre gegenüberstehn, denen Alles leicht wird, die Alles gleichsam von selbst oder auf den flüchtigsten Wink fassen und ausüben. Noch sprechender scheint ihnen das ein Beweis für jene angeborne gleichsam spezifische Kraft: dass der Eine

sich in allerlei Dingen geschickt und fähig zeigt, nur eben in dem einen Fache (der Musik) nicht, obgleich er sich um ihre Erlernung bemüht; während umgekehrt dem Andern nichts geräth ausser in diesem einen Fache. Beispiele für Beides sind in der That häufig und müssen jedem Lehrer schon aufgestossen sein. Den letzten Nachdruck erhält diese Beobachtung durch jene Familien, in denen eine Kunst gewissermassen erblich und herrschend auftritt. Die drei Scarlatti (Alexander, Dominicus, Joseph) die drei Mozart, der weitverzweigte Stammbaum der Familie Bach, die Namen Benda Schneider Schunke Pixis Müller und viele sonst (ich habe schon früher darauf hingewiesen) sind Zeugen allerdings dafür; in der Malerei stellen der Blumist Anton Vernet, der Seemaler Joseph, dessen Sohn und Enkel Karl und Horaz einen gleichen Stammbaum dar, abgesehn davon, dass die Mutter des Letztern Tochter des grossen Zeichners und Kupferstechers Moreau *le jeune* ist.

Allein gerade diese Familienhaftigkeit deutet schon auf die richtigere Verständniss der Erscheinung. Wir fassen bei der Talentfrage den Menschen gerade so wie er eben vor uns tritt als ein Einiges und fertiges Ganze auf, wägen die Summe seines dermaligen Vermögens, ohne uns klar zu machen, wie dieses Ganze geworden; — und das, diese Summe von Angebornem unbewusst Angeeignetem und bewusst Angebildetem, nennen wir Talent. Wieviel Anregungen findet der in musikalischer Umgebung Aufwachsende! wieviel eignet er sich spielend und unbemerkt an, sobald nur Lust und allgemeine geistige Regsamkeit erweckt sind! Was Andre bei gleicher Neigung und Befähigung später in der Lehre erst erarbeiten müssen (wenn sie es überhaupt nachholen mögen) hat er schon mühlos allmählich gewonnen und seiner Natur gleichsam angeeignet. Dies frühe Hineinwachsen in die Kunst giebt dem Sinn und Handeln die Schnellkraft des Instinkts, verleiht Rou-

tine und Selbstvertraun, überhebt den Lehrer allerdings vieler Zweifel und Müh'. Es ist die naturnächste Aneignung, voller Unbefangenheit und Sorglosigkeit; aber es ist nicht »die Naturanlage«, sondern sie nebst vielem unberechenbar Hinzugekommnen. Und es ist weder absolut unersetzlich, noch ohne Gefahr sich bei dem »zur Natur Gewordnen« zu beruhigen und in Trivialität zu versinken.

Wenn man freilich dieser Naturwüchsigkeit jene kalte leblose kunstfremde Lehrweise gegenüberstellt, die unbekümmert um das Innerliche und seine Erhaltung und Entfaltung genugzuthun meint, wenn sie den Zögling zu gewissen äusserlichen Kenntnissen Handgriffen und Effektmanieren anleitet: dann kann man sich der Ueberschätzung jenes frühzeitigen Hineinlebens oder doch des Wunsches kaum erwehren, es überall gefördert zu sehn. Das kann uns am Besten der hellblickende A. Dumas bezeugen. Als er mit Viktor Hugo E. Scribe und Andern 1849 in den Staatsrath berufen ward um mit seiner grossen Bühnenkunde das Theaterwesen von Paris zu berathen, schlug Scribe vor die Kindertheater zu unterdrücken. »Zerstört mir (rief Dumas aus) nicht diese Kindertheater! sie sind die kostbarste Pflanzschule der Schauspieler.« Und das Konservatorium? fragte Scribe — »Das Konservatorium macht unmögliche Schauspieler. Man gebe mir, gleichviel wen — einen entlassenen Munizipalgardisten, einen bankerotten Krämer und ich mach' einen Schauspieler aus ihm! Aber niemals hab' ich mit einem Zögling des Konservatoriums was ausrichten können; für immer sind sie durch die Herkömmlichkeit und Mittelmässigkeit der Schule *(par la routine et la médiocrité de l'école)* verdorben, sie haben nicht die Natur studirt, sie verstehn nichts als mehr oder weniger übel ihrem Meister nachzuahmen.«

Wer darf Dumas Lügen strafen? wer hat nicht dieses Geschlecht der Abgerichteten die für Künstler gelten sollen

schon kennen gelernt? Nur dass (abgesehn von der Frage der Sittlichkeit bei dem Kindertheater, die uns hier nicht angeht) frühzeitige Hineinbildung nicht überall zu erlangen ist, wohl aber sehr dringliche Bedenken in Bezug auf das künftige Lebensgeschick (S. 316) erweckt.

Es wird also stets auf Lehre und Lehrverbesserung zurückzukommen, auch das Talent, die Naturanlage wird der Lehre anzuvertraun sein; sie muss die Naturgabe zu erkennen und zu entfalten zu verwenden wissen; das müssen wir alle, die wir uns Kunstlehrer nennen, lernen und als unsre erste Pflicht begreifen, wenn unser Wirken Lebenskraft und wahren Erfolg haben soll.

Leicht können wir uns nun überzeugen, dass jenes sogenannte Musiktalent keineswegs eine einfache Kraft sein kann, sondern ein Inbegriff sehr mannigfaltiger Kräfte, deren eine dasein kann, die andre nicht, eine schwächer die andre kräftiger entwickelt oder entwickelbar. Ursprünglich sind in uns die einfachsten Anlagen, — oder richtiger ausgedrückt: von Natur haben wir höchst allgemeine einfache Befähigung. Sie äussert und bestimmt sich zuerst in den Beziehungen unsrer nach aussen verlangenden und von aussen nach innen nehmenden Sinne, die sich allmählig sondern und vervielfältigen, verknüpfen und zu Bewusstheiten, zu bewusstem Streben (Willen) zu Thätigkeit und Freiheit des Geists emporführen.

Ein Blick auf den Inhalt der Musik zeigt die verschiednen Anregungen die sich in ihr vereint finden, und die Anlagen die sie herausfodert.

Die Musik also bewegt sich in Schallen Klängen Tönen Rhythmen. Schall Klang und Ton sind ihr eigenthümlich Element, Rhythmus muss sich ihnen bald anschliessen, wie dem Silbenfall in der Sprache, den Bewegungen im Tanze.

Hiermit treten also drei Gestaltreihen vor uns, deren jede Empfänglichkeit Verständniss Bethätigung fodern. Der Musiker muss Auffassung Vorstellungs- und Darstellungsfähigkeit für Tonverhältnisse haben, — was gewöhnlich unter dem Ausdrucke »Gehör« zusammengefasst wird. Er muss Sinn für rhythmische Gestalt haben, das Geschick gleiche rhythmische Theile (Schall Ton Pause) gleichmässig darzustellen, verschiedne richtig gegen einander abzumessen, die Bewegung und Glieder des Ganzen durch Betonung zu bezeichnen, — was der Musiker kurzweg »Takt« nennt. Gehör und Takt, in diesem Sinne genommen, sind die Grundbedingungen für Bethätigung an der Musik, Vielen gelten sie schon für sich allein als jene »Musikanlage« oder jenes »Talent«, von dem aller Erfolg abhängen soll.

Sie sind das Erste, was in Betracht kommt, aber nicht einmal elementarisch erschöpfend. Für Gesang und Instrumentation kommt ein drittes Elementar-Vermögen hinzu: der Sinn für Klang und Klangverschiedenheit. Der Sänger soll nicht blos rein und richtig singen, seine Stimme soll auch Kraft Fülle Reiz und Mannigfaltigkeit des Klangs haben, Eigenschaften (die Kunstsprache bezeichnet sie ungenau als »Tonbildung«) die von Natur angelegt sein, durch Bildung vervollkommnet werden müssen. Auch der Instrumentist kann seinem Instrument verschiedne Arten des Klangs abgewinnen (einen »guten oder schlechten Ton« aus ihm ziehn, wie man uneigentlich sagt) die verschiednen Karakter, mehr oder weniger Annehmlichkeit haben. Der Komponist endlich findet in den Klängen und Klangmischungen der Instrumente dasselbe Element für seine Kunst, das sich dem Maler in den Farben bietet. Es ist keine Frage, dass auch das Klangwesen »Anlage« fodert, nämlich einen für dessen Auffassung empfänglichen Sinn, und das Vermögen sich Klänge verschiedner Art geistig vorzustellen und sinngemäss hervorzubringen.

So hätten wir also zwei verschiedne Anlagen, die sich zunächst an das sinnliche Element der Musik knüpfen: Tonsinn und Klangsinn. Die rhythmische Anlage ist zwar allgemeiner Natur und gehört dem geistigen Kunstgehalt an, indem sie den sinnlichen Stoff — gleichviel welchen, ob Schall oder Ton Laut oder bewegten Körper — nach irgend einem Gesetz oder Vorsatz geordnet vorüberführt. Allein sie gesellt sich als stoffnächste und von Anbeginn gar nicht zu entbehrende jenen nothwendig zu.

Ist nun hiermit der Inbegriff dessen was man naiv und kurzweg als »Talent« bezeichnet erschöpft? So wenig als mit Klang Ton und Rhythmus die Musik vollständig beisammen ist; es fehlt der ganze geistige Gehalt. Der Akustiker, der Instrumentmacher und Stimmer brauchen und üben ihr Gehör, ohne darum Musiker zu sein. Nur dürfen jene Naturgaben nicht fehlen und nicht unentwickelt bleiben, weil durch sie allein der geistige Gehalt sich an die Musik gewiesen sieht.

Die geistigen Anlagen nun (wenn wir noch einmal das zweideutige Wort wagen wollen) sind so mannigfach wie die Richtungen oder Beziehungen, die der Geist auf die Kunst nimmt.

Nächst den mehr sinnlichen und elementaren Auffassungen, die bisher zur Sprache kamen, bedarf es vor Allem des »Gefühls« für das was in Klängen Tönen u. s. w. lebt und bedeutet, sowohl im Einzelnen (ich muss z. B. Gefühl haben für den Sinn der verschiednen Intervalle — der Terz Septime u. s. w., für die grössern Tonbewegungen und Zusammenstellungen, — Steigen und Fallen der Töne, Dur und Moll u. s. w.) als im Ganzen eines Kunstwerks. Das gesicherte Bewusstsein vom letztern kann neben dem erstern fehlen oder vorhanden sein, man muss es »Verständniss« nennen.

Blicken wir zunächst auf die Ausführung, so zeigt sich

vor Allem, dass man Begabung für sie haben kann ohne darum für Erfindung angeregt zu sein oder für Beides gleiche Befähigung zu zeigen. Für Ausführung ist vor Allem eine sehr gemischte Eigenschaft geschäftig, die man als »Auffassung« bezeichnen muss und die aus allgemeinen und musikalischen Elementen gemischt ist. Es ist zunächst eine gewisse Schnellkraft, gleichsam mit dem ersten Hinblick auf die Noten den Fortgang der Komposition und die Mittel zur Ausführung zu errathen (das sogenannte »vom Blatt Spielen«) oder auch passende Harmonie die gar nicht gegeben ist (wie wir bei unsern Tyrolern und Steiermärkern hören und man bei unbezifferten Bässen wagen muss) aus dem Stegreif zuzusetzen. Auf höherer Stufe weiss diese Gabe der Auffassung den — wenigstens ungefähren Sinn einer Komposition sich anzueignen und sich demselben im Vortrag' anzuschmiegen. Erfahrung Schnellblick und Sympathie oder Bekanntschaft mit dem Komponisten schmelzen hier mit ursprünglicher Erregbarkeit zusammen.

In höherer Selbständigkeit zeigt sich dann jenes instinktive Gefühl für »Maasshalten«, das sich als »Geschmack« und »Anmuth« und zu oberst als »Schönheitsinn« ausbildet, und die Harmonie des auffassenden mit dem darstellenden und schöpferischen Geiste zum Ziel hat. Gesundheit heiterer Sinn eine von Trägheit und Leidenschaft gleich entfernte Anregsamkeit bilden die Grundlage dieser in sich selber nicht scharf bestimmbaren Eigenschaften, die offenbar allgemeiner Natur sind und sich an Musik nur ebensowohl wie in andern Sphären bethätigen können. Endlich ist die freigewordne Vorstellungskraft, die »Phantasie« zu nennen, die Gestalten im Geist und aus dem Geist hervorrufende eigentlich künstlerische Kraft.

Alle diese Bethätigungsformen des Geistes fodern ohne Frage ihren Ursprung im Menschen selber, und dazu frühzeitige Erregtheit desselben nach ihnen hin, also wieder

»Anlage.« Allein für sie wirkt vom Lebensbeginn an das ganze Leben und die gesammte Bildung zusammen, so dass gar nicht mehr scharf geschieden werden kann, wann und wodurch die ersten Keime sich zu entwickeln begonnen haben. Hier fliessen also ursprüngliche Sinnesrichtung und Bildung untrennbar ineinander. Demungeachtet prägt sich die Sinnesart oft so entschieden aus, dass sie sich gebieterisch selbst gegen ernstliche Vorsätze durchsetzt, und man versucht werden könnte, noch mancherlei »Fachtalente« zu unterscheiden. So könnte man ein »Liedertalent« bei Komponisten hervorheben, die im Liede Treffliches leisten, ohne sich in grössern Unternehmungen gleich begabt zu zeigen; man könnte bisweilen in demselben Künstler »kombinatorisches Talent« neben ungleich schwächerer Ursprünglichkeit der Erfindung aufweisen; ja man darf einem Händel und vielen Italienern entwickeltern »Sinn für Gesang und Stimme« als Bach und Beethoven und vielen Deutschen und Franzosen, Haydn und Beethoven entwickeltern »Sinn für Instrumentale« beimessen als vielen Ebenbürtigen. Aber eben hier an den höchsten Beispielen wird klar, dass wir nicht mehr »Anlagen« sondern Entwickelung Bildung und karakteristische Richtung der ganzen Persönlichkeit vor uns haben.

Ein letztes Wort sei mir nach dieser vielleicht schon allzuermüdenden Erörterung vergönnt. Es betrifft »Genie« oder »Genialität.« Nicht die Begriffe von Genie und Talent philosophisch festzustellen und von allen fremden Nebenvorstellungen zu befreien ist Absicht; für solchen Zweck muss auf Theodor Mundts vielseitige Auseinandersetzung in seiner Aesthetik hingewiesen werden. Hier nur soviel zur Erläuterung, als zur Orientirung in den den Musikern und Musiklehrern geläufigen Vorstellungen für unsre Aufgabe nöthig scheint.

In diesem Kreise pflegt man mit dem Namen Genie

und Genialität nichts als die höchste Stufe des Talents zu bezeichnen, oder auch Genie als das Angeborne Talent als das Angelernte. Das Letztere widerlegt sich aus den bisherigen Betrachtungen; Hervorheben eines höhern Grades (ohnehin in geistigen Dingen nicht bestimmt durchzuführen) durch unterscheidende Benennung müsste überflüssig scheinen. Wohl aber bedürfen wir jenes Namens für einen — sagen wir Beruf von eigenthümlicher Bedeutung. Wie man jenen Moment höchsten Ineinswirkens all' unsrer geistigen Kräfte »Begeisterung« nennt, gleichsam als wär' erst da ein Geist beseelend in uns getreten: so schreibt man einem »Genius«, der Eingebung eines höhern Wesens gleichsam zu, wenn uns und wenn durch uns Ideen offenbar werden — das Wort in seiner wahren früher gewiesnen Bedeutung genommen: nicht abgeleitete abgezogne Gedanken und beliebig ersonnene Ausgestaltungen, sondern Urbilder des ewig Wahren — Ideen, die wir also nicht da oder dorther genommen, sondern die zuerst (soviel man weiss und wir wissen) durch uns in die Welt treten und dem Leben nach ihrer Richtung hin einen neuen Inhalt geben. Vorbereitet kann und musste die Schöpfung des Genius in ihm und der Welt werden, man konnte sie unbestimmt ahnen. Aber ihre Gestaltung ist eine ursprüngliche, weder absichtlich hervorzurufen noch zu berechnen; man kann sie verleugnen und kreuzigen aber nicht ändern und bedingen, denn sie hat ihr Gesetz allein in sich. Und ihr Inhalt ist einer der ewigen Gedanken, auch darin mit Recht bildlich einem Genius beigemessen, dass er ein Ausfluss jener Vernunft ist, die im Grund' aller Verschleierung und Irrung die Welt regiert. Aeschylus Shakespeare Goethe waren solche Genien, von den Musikern ist vor Allen Bach Gluck und Beethoven zu nennen; in jedem trat eine ureigen neue Gestalt in das Leben ihrer Kunst.

Im wahren Gegensatze dazu hat Talent den (meist

beglücktern) Beruf, auszubilden und nachzubilden, auch einseitig zu verbessern und zu verschönen oder annehmlicher zu machen, das heisst: den dämonisch hochaufgerichteten Gedanken des Genius mit der Schwäche und Furcht der Welt durch vermittelnde Zwischengestaltungen, die Nachbildungen sind, auszugleichen. Treffender kann das Geschäft des Talents nicht gezeichnet werden, als es Mendelssohn in jener schon früher benutzten Unterredung gethan. »Wenn einer Talent hat, und dennoch Gewöhnliches fabrizirt, so ist es allemal seine Schuld. Er verwendet sein Zeug nicht so, wie er es könnte, wenn er wollte. Die gewöhnlichste Ursache des Gewöhnlichen ist Mangel an Selbstkritik und an Verbesserungstrieb. . . . Ich habe die Gedanken gedreht und gewendet, — wie oft und wie vielmal denselben! — um ihre ursprünglich gewöhnliche Physiognomie in ursprünglichere, bedeut- und wirksamere umzugestalten Geben Sie mir einen Gedanken der allergewöhnlichsten Art, was gilt die Wette, ich drehe und wende ihn nach Zeichnung, Akkompagnement, Harmonie, Instrumentation so lange, bis er in einen tüchtigen verwandelt ist.« Wie sich diese Thätigkeit des Talents immer noch von der Arbeit des berechnenden Verstands unterscheidet, soll uns ein ganz Fremder sagen, Clausewitz, der (in seiner Strategie) jene »als Fertigkeit« bezeichnet, »aus einer unübersehbaren Menge von Gegenständen und Verhältnissen die wichtigsten und entscheidenden durch den »»Takt«« (das Gefühl) des Urtheils herauszufinden. Der Takt des Urtheils besteht unstreitig mehr oder weniger in einer dunkeln Vergleichung aller Grössen und Verhältnisse, wodurch die entfernten und unwichtigen schneller beseitigt und die nächsten und wichtigsten schneller herausgefunden werden, als wenn dies auf dem Wege strenger Schlussfolge geschehn sollte.«

Nun endlich können wir erwägen, welches die Aufgabe

ist, die die Lehre hinsichts der Anlagen sich gestellt findet, und wie sie dieselbe zu lösen hat.

Natur gab den Keim, das Leben hat ihn auf eine gewisse Stufe der Entwickelung gebracht, die Lehre soll was bisher absichtlos geschehn mit Absicht und Zweckgemässheit zu höchsterreichbarer Vollendung führen. Sie muss dazu nicht blos den Bildungsgegenstand scharf in das Auge fassen, auch den Zögling nach Vermögen und Mangelhaftigkeit muss sie klar erkennen. Das Angeborne ist ihm hinsichts des an das Sinnliche gebundnen Talents zunächst der Sinn; der muss zu erhöhter Thätigkeit gereizt, auf das Wesentliche hingeleitet, vor Zerstreuendem bewahrt, seine Wahrnehmungen müssen zum deutlichen Bewusstsein gebracht und demselben eingeprägt, das Bewusstsein muss erhellt bestimmt befestigt, durch erweiterte Erkenntniss und Nachdenken bereichert, durch den Reiz von Neigung und Willenskraft zur Bethätigung aufgerufen werden. Wieviel hierzu schon vorbereitet ist, was von aussen zu statten kommt, ist in jedem einzelnen Fall zu erwägen.

Wenden wir uns nun zu den bestimmten Aufgaben, zuerst zur Entwickelung des sogenannten Gehörs, der Fähigkeit für Tonverhältnisse. Die Entwickelung des Sinns für Klang und Klangverschiedenheit bedarf keiner elementaren Schulung und wird erst für das höhere Kompositions-Studium bedeutend. Die Entwickelung des rhythmischen Sinnes folgt nach der des Tonsinns.

Der Tonsinn des Musikers muss fähig sein hörbar werdende Tonverhältnisse zu erkennen, der Geist des Musikers muss fähig sein Tonverhältnisse sich bestimmt vorzustellen auch ohne dass sie eben sinnlich vernommen werden. Dies sind die beiden Fähigkeiten, auf die es eigentlich ankommt; eine dritte (man kann sie nur als Tongedächtniss

bezeichnen) ist: eine bestimmte Tonhöhe, z. B. die Stimmung des Orchesters im Bewusstsein festzuhalten; sie kann gelegentlich nützen, ist aber nicht entscheidend.

Warum ist jenes Vermögen für Tonverhältnisse bei Vielen selbst unter steter Musikübung so gering entwickelt?

Weil ihre Aufmerksamkeit nicht erweckt, sondern häufig gehemmt und abgelenkt wird. Und weil man allzuhäufig versäumt, höhern Antheil durch innigere Bethätigung anzuregen. Man beobachte den Klavierunterricht, neben dem Gesang die am fleissigsten angebaute Stätte musikalischer Unterweisung. Das Klavier ist überhaupt der Erregung des Tonsinns ungünstig. Denn es liefert dem Spieler unabänderlich gestimmte Saiten, die durch die rechte Taste unfehlbar den verlangten Ton geben, erfodert also in Bezug auf Tonverhältnisse zunächst nur äusserliche Aufmerksamkeit auf den Mechanismus der Tastenbenutzung. Das Gehör kann aus dem Spiele bleiben, — und wie oft es vom Schüler und Lehrer aus dem Spiel gelassen wird, kann man nur zu häufig beobachten. Musik aber ohne Tonsinn ist leeres Handthieren mit fremdbleibenden Dingen. Nehme man hierzu die Masse des im gewöhnlichen Unterrichtsgange dem Schüler sich Aufdringenden, den bunten Inhalt der meisten Tonstücke die er studirt oder sonst hört: so muss klar werden, dass unter solchen Umständen eine nicht etwa schon durch das Leben zufällig gekräftigte Fähigkeit eher betäubt und verwirrt als gefördert wird.

Langjährige Routine kann helfen; besonders im Gesang und auf solchen Instrumenten (Streichinstrumente Hörner Trompeten) auf denen der Ton vom Spieler gesucht und gebildet werden muss.

Wo dieser Weg nicht offen steht und die Bildung entschiedner gefördert werden soll, muss Gehör und Tonvorstellung methodisch gebildet werden.

Ich füge gleich zu: hier wie überall muss Uebung

den Schüler zur Selbstthätigkeit bewegen. Ihm etwa die Tonverhältnisse blos zu hören geben, errathen und benennen lassen, ist erschlaffend passives Verfahren. Bald erschöpft es die Aufmerksamkeit des Schülers und nutzt den Lehrer in seiner schalen Fragerrolle ab. Der Schüler muss die Tonverhältnisse selber hervorbringen; dies erfodert und übt die Vorstellungskraft von ihnen und überzeugt ihn und den Lehrer von deren Genügen.

Ich unterscheide hier mit Rücksicht auf die Schwäche des Anfängers Vor- und Darstellung der Tonverhältnisse nach ihrer ungefähren aber kenntlichen Fassung, von der Vor- und Darstellung derselben in möglichst erreichbarer Reinheit. Das Erstere kann man als »Tontreffen«, das Andre als »Tonstimmen« oder »Tonrichten« bezeichnen. Wär' also die grosse Quinte (*c*—*g*) darzustellen, so ist dem Tontreffen genügt, wenn man sie von der kleinen (*c*—*ges*) und übermässigen (*c*—*gis*) sicher unterscheiden kann; die höhere Stufe (das Tonrichten) fodert, dass das Intervall genau die Stimmung habe, die ihm im Tonsystem beschieden ist.

Diese feinere und genauere Stimmung zu üben ist Aufgabe des beflissenen Gesangunterrichts und der Unterweisung auf Streichinstrumenten. Man kann sich ebenfalls dafür an einem Monochord mit beweglichem Steg und durch Klavierstimmen fortbilden. Das alles bleibt hier unerörtert Lehrern und Schülern überlassen.

Wichtiger als Grundlage für lebendige und belebende Musikbeschäftigung ist das Tontreffen.

Es kann nur mit der Stimme des Schülers befriedigend geübt werden, fodert aber weder reiche Begabung noch Ausbildung derselben. Der Umfang einer Oktav ist wenigstens Anfangs schon allenfalls genügend; bekanntlich haben die meisten Stimmen weitern Umfang, wenn auch nicht

gleich gute Töne. Jeder Ton wird bestimmt und mit seinem Namen (*c d e f g* u. s. w.) angegeben, mittelstark ohne Zagen und ohne Heftigkeit und nur so lang gehalten als man zu sprechen pflegt und als zum zweifellosen Vernommenwerden nöthig ist. Die Treffübungen auf einem unbestimmenden Vokal (etwa *A* oder *O* zu Gunsten hellern oder vollern Stimmenklangs) anzustellen, oder die einzelnen Aufgaben mit allgemeinen Intervallnamen (»Singe die grosse Terz von *c!*« statt »Singe *c—e!*«) abzufodern scheint mir unmethodisch. Man muss das Tonverhältniss vereint mit der Benennung der Töne in der Ausübung vorstellen und geläufig machen, denn man will in die praktische Musik einführen und zu bestimmter Vorstellung ihres Inhalts kommen, nicht aber Wohlklang der Stimme fördern oder die abstrakten Benennungen der Theorie geläufig machen. Das Beides gehört anderswohin.

Als Hülfinstrument dient am besten das Klavier mit seinen fertigen Tönen und der Gelegenheit, auf ihm das Tonsystem äusserlich (an den Tasten) zur Anschauung und die Töne in unabänderlicher Stimmung zu Gehör zu bringen. Hiermit wird begonnen. Die sieben Tonstufen werden auf den Untertasten durch alle Oktaven gezeigt, ihre Benennung und Auffindung und der Begriff von Höhe und Tiefe, Auf- und Absteigen durch Beispiele am Klavier deutlich und geläufig gemacht.

Nach dieser Vorbereitung beginnen die eigentlichen Treffübungen. Sie müssen sich auf Anschauung des Tonsystems in seiner natürlichen Entwickelung gründen, und denselben natürlichen Gang nehmen den die Kunst in ihrem wesentlichen Aufwachsen genommen. Dies ist das Leichteste und Sicherste zugleich, damit lebt sich der Schüler sofort in das Tonwesen ein und gewinnt selbst für die höchsten Studien und Bethätigungen (Komposition) von Anbeginn naturgemässe unentbehrliche Grundlage. Jene abstrakten

Uebungen von Intervallreihen: erst alle Sekunden *(c — d, d — e, e — f)* dann alle Terzen *(c — e, d — f)* weiterhin Quarten Quinten und Septimen — sind nicht blos zum Theil kunstwidrig schwer und ohrquälerisch, sie sind durch und durch unmethodisch; sie ermüden durch ihr Einerlei, in dem gleichwohl Unterscheidungen unbeachtet unterlaufen.

Nach diesen Grundsätzen ist nun das Verfahren zu ordnen.

A. Tonfassen.

Das Erste was als Grundlage weiterer Bildung verlangt und erwirkt werden muss, ist die Fähigkeit: einen laut angegebnen Ton wenigstens soweit zu erkennen, um ihn von andern zu unterscheiden, und zum Beweis dafür wenigstens so genau nachzusingen, dass er sich von andern Tönen erkennbar unterscheidet. Dies ist, was ich mit dem Ausdrucke »Tonfassen« bezeichne.

Kaum darf man annehmen, dass diese Fähigkeit einem nicht von Natur Tauben ganz fehle. Bei Kindern ist schon im ersten Lebensjahre der Trieb Gehörtes (Ton und Klang) nachzulallen thätig; ohne ihn würde keins Reden lernen und singen, während Beides doch früh beginnt und zwar das Letztere vor dem Erstern. Derselbe Anstoss, der sogar leblose Körper (Saiten) zum Einstimmen bringt, wenn der ihnen inwohnende Ton (oder ein verwandter) von andern Körpern angeklungen wird, wirkt auch in beseelten Wesen als »Sympathie.«

Nicht die Fähigkeit fehlt, aber Aufmerksamkeit und Theilnahme können geschlummert haben. Ein Zeichen für musikalische Neigung — diese erste Bedingung für Musikbildung — ist das gewiss nicht. Gleichwohl kann, wenn sich die Aufgabe stellt, auch hier noch Abhülfe versucht werden.

Zeigt sich jene Unfähigkeit oder vielmehr Trägheit der Auffassung, kann der Schüler einen scharf (etwa mit der

Violin) angegebnen Ton nicht treffen, kann er nicht einmal durch eine Anzahl Mitsingender (wenn eine solche vorhanden) die den Ton aushält zum Einstimmen gebracht werden: so muss man ihm zuerst Tonverhältnisse von sehr auffallendem Karakter zu hören geben, — einen sehr hohen Ton nach einem sehr tiefen und umgekehrt, weite und dem nach Milde verlangenden Tonsinn unverträgliche Tonverhältnisse, z. B. grosse Septimen — und versuchen, ob er einen Unterschied wahrnimmt und im Bewusstsein festhält, z. B. zu wiederholten Malen unterscheidet. Sobald aber erst ein Ton (wenn auch nur ungefähr) erkannt mit- und nachgesungen, muss man versuchen ihn zum Nachsingen des grossen Dreiklangs aufwärts in gerader Tonfolge (*c* — *e* — *g* ohne Oktav) zu bringen, ohne Erklärung, selbst ohne Tonbenennung, blos auf den Instinkt für diese nächstzusammenstimmenden Töne rechnend.

Doch nun zu den nicht Allzuunfähigen.

B. Erste melodische Grundlage.

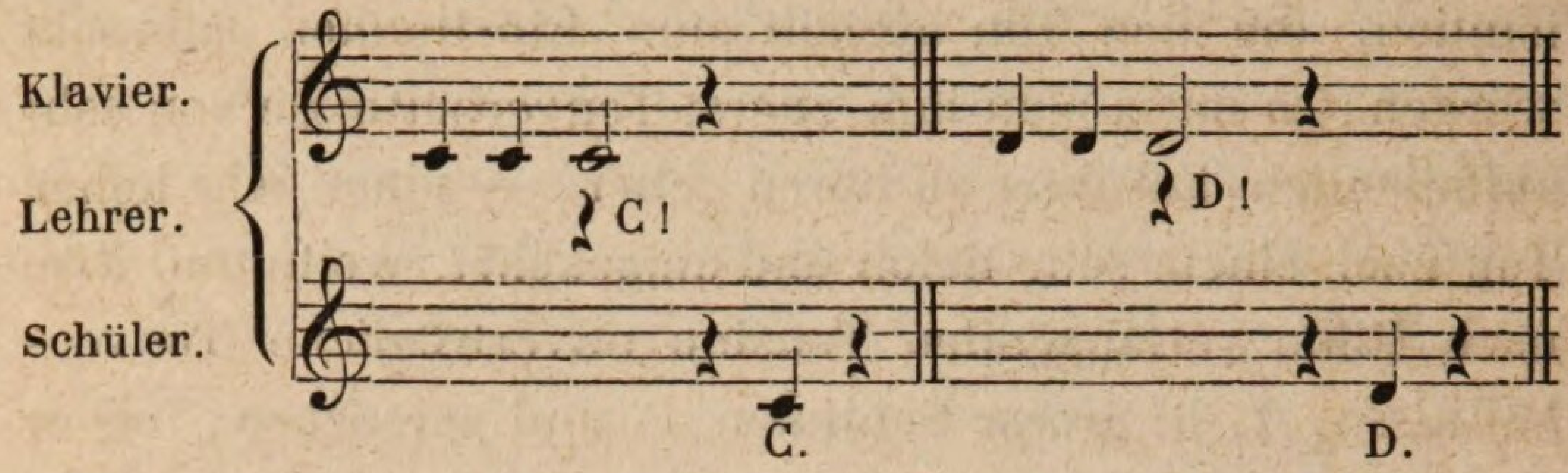
1. Die sieben Tonstufen werden aufgewiesen, zu Gehör gebracht, benannt, durch alle Oktaven gesucht.

2. Ihre Folge wird »Tonleiter«, *C* als »Tonika dieser Tonleiter« benannt und die Tonleiter von *c* bis *c* erst von unten nach oben gespielt und genannt; dann (wenn das Erstere genugsam für den Anfang eingeprägt ist) von oben nach unten in »verkehrter Richtung.«

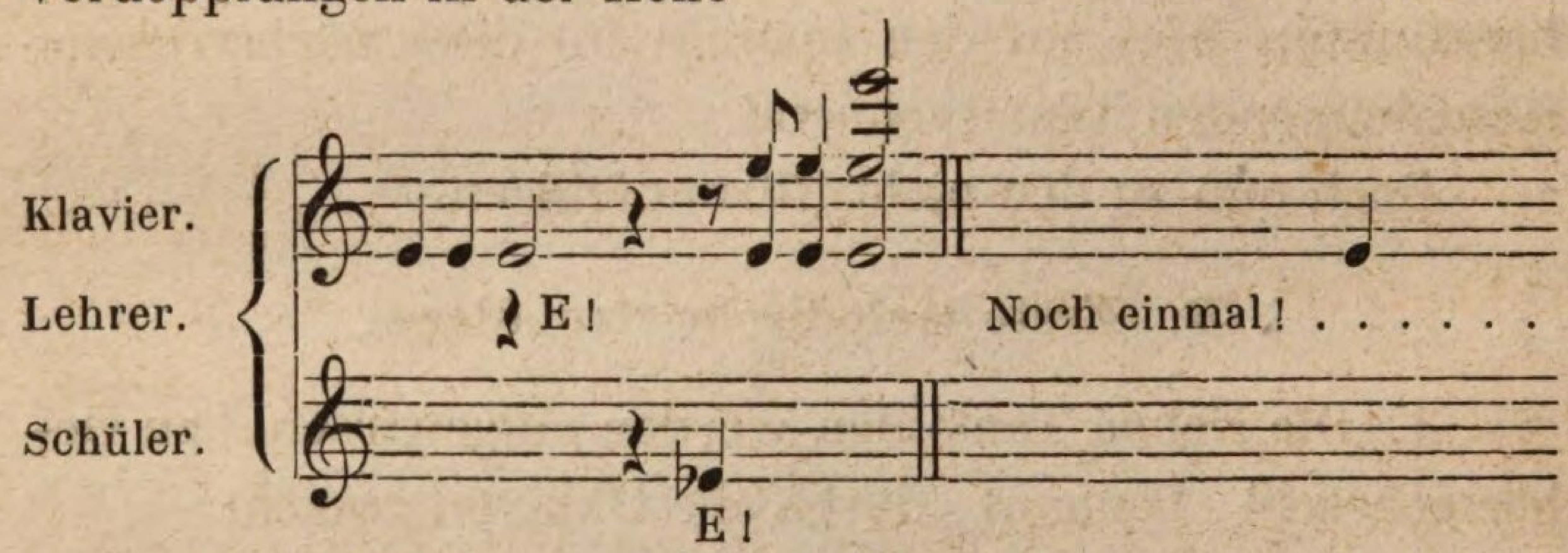
Dass es noch andre Durtonleitern, Molltonleitern und eine chromatische giebt, bleibt unerwähnt. Nichts soll dem Kunstbeflissenen gelehrt werden, als was sogleich zur Anschauung und Anwendung kommt. Anschauung Können That sind Elemente der Kunst, nicht sach- und thatfernes Wissen.

3. Jetzt wird die Tonleiter von unten nach oben, Ton für Ton einzeln und langsam, zu Gehör gebracht, dabei je-

der Ton vom Lehrer genannt und vom Schüler einzeln mit der Stimme angegeben, —

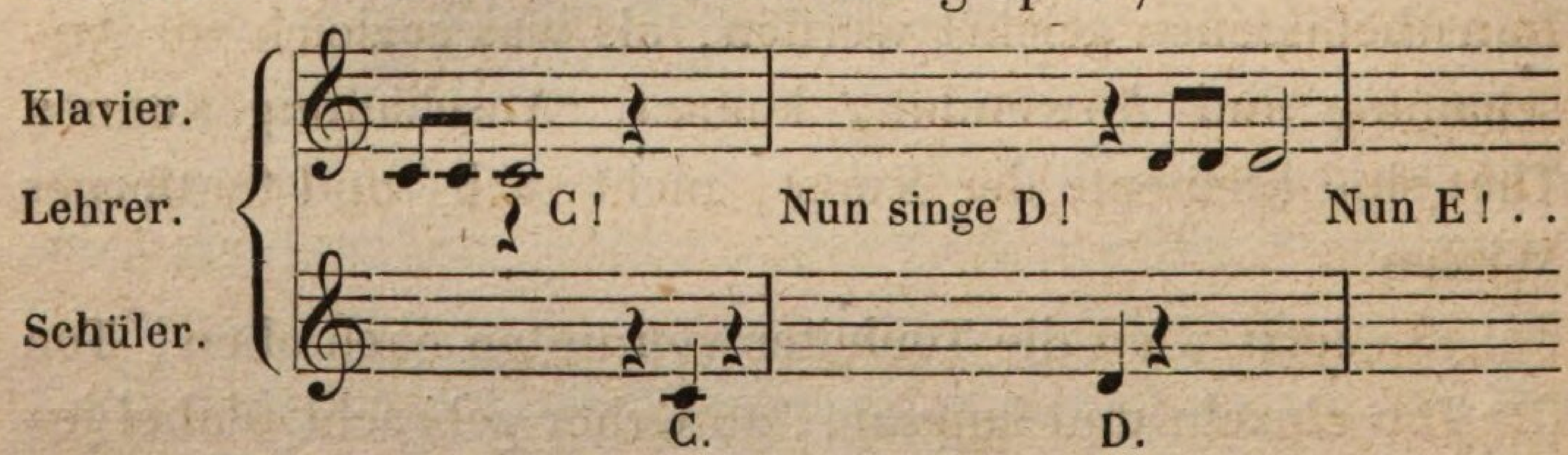


ich wiederhole: jeder Ton wird vom Schüler auf den Laut gesungen der der praktische Name des Tons ist. Das Instrument dient zur Berichtigung etwa verfehlter Töne, indem der unrichtige Ton noch unter dem Gesange des Schülers oder gleich nachher auf dem Instrument, allenfalls mit Verdopplungen in der Höhe



Die Berichtigung durch das Instrument ist der mit der Stimme des Lehrers vorzuziehn; Anfangs giebt sie der Lehrer, später muss der Schüler sie suchen.

4. Nun wird das Verfahren umgekehrt. Der erste Ton wird auf dem Instrument angegeben und vom Schüler nachgesungen; die folgenden werden vom Schüler angegeben und auf dem Instrumente nachgespielt,



bis auch sie nicht mehr nöthig ist und der Schüler die ganze Tonreihe ununterbrochen vorträgt.

Diese Uebung wird zuerst bis zur Oktav ausgedehnt, dann soweit die Stimme bequem reicht.

5. Hierauf wird die Tonleiter zergliedert in 2 und 2, 3 und 3 Töne u. s. w., und jede Gruppe als »Motiv« bezeichnet. Die Erklärung des Begriffs ist erfoderlichen Falls aus der Musik- oder Kompositionslehre zu entnehmen.

Der Schüler muss motivenweis singen und selbst ausfindig machen, was sich jetzt gestalten lässt; also:

c d — e f — g a oder
c d — d e — e f

ferner

c d e — f g a — h c d oder
c d e — e f g — g a h

und so fort.

Die einzige Regel hierbei, Folgerichtigkeit, wird als ein Grundgesetz hervorgehoben.

6. Nun wird das von 3 bis 5 gewiesene Verfahren auf die absteigende Tonleiter angewendet.

7. Endlich werden beide Richtungen gemischt; es ergiebt sich, dass das Motiv auch »verkehrt« (in entgegengesetzter Richtung) gebraucht werden kann, dass damit neue Tongestalten zu bilden sind, z. B. neben den bei 5 gebildeten auch

c d — d c — d e — e d oder
c d — e d — e f — g f
c d e — e d c — d e f oder
c d e — f e d

und andre.

Man weiset darauf hin, dass aus einfachen Motiven durch irgend welche Fortführung neue zusammengesetzt werden, man z. B. aus *c d e* ein *c d e e d c* oder *c d e f e d* machen kann.

Gelegentlich wird für Bildungen dieser Klasse der Name »Gang« mitgetheilt und das Wesen dieser Grundform (aus der Kompositionslehre) in leichter Weise kenntlich gemacht.

Nicht unbemerkt bleibe, dass alles hier Geübte wirkliche Musik ist (wenn gleich auf unterster Stufe) nicht abstrakter Lehrapparat, und dass damit das Melodiewesen, wenn gleich in höchst beschränktem Raume doch in seiner wahren künstlerischen Grundlage, zu Vorstellung und Erkenntniss kommt.

C. Harmonische Grundlagen.

Die nächsten Treffübungen stützen sich weder auf das Mollgeschlecht noch auf Chromatik, sondern wieder auf das Natürlich-Nächste und Fasslichste, auf die in der Natur gegründete Harmonie. Diese beginnt bekanntlich mit Oktav Quint' und Quarte, wird aber zuerst vollständig und in sich festabgeschlossen durch Zutritt der bestimmenden Terz. Dies Intervall giebt daher die erste festgezeichnete Harmonie; mit ihm beginnen wir.

8. Es wird das zweite Motiv aus 5 *(c d e)* auf- und abwärts gesungen und durch Weglassung des mittlern Tons in eine Terz *(c e c)* verwandelt.

Dies wird von Stufe zu Stufe auf- und abwärts fortgeführt, so dass Terzengänge von mancherlei Motivirung, zuerst

c e c, *d f d*, ...

dann

e c e, *f d f*

hierauf

c e, *d·f* und
e c, *f d*

entstehn.

9. Es wird der erste Ton der Tonleiter auf dem Instrument' angegeben und der Schüler hat dazu die Terz zu

finden. Dies wird bis zur zweistimmigen Darstellung der Tonleiter

$$\underline{e}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{e}}$$

$$\underline{c}\ \underline{d}\ \underline{e}\ \underline{f}\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}\ \underline{\underline{c}}$$

auf- und abwärts und unter mannigfacher vom Schüler anzugebender Motivirung fortgeführt, indem erst die Unter- dann die Oberstimme auf dem Instrument' oder von der Stimme des Lehrers, die andre vom Schüler — oder beide von zwei oder mehr vereinten Schülern angegeben werden.

Die »Umkehrung« der Terz und Terzgänge zu Sext' und Sextgängen wird gelegentlich gezeigt und geübt.

10. Von hier wird zum grossen Dreiklang auf der Tonika *(c e g)* geschritten. Er wird gezeigt, seine Töne werden in melodischer Form erst vorgespielt, dann gesungen, zuerst nur einfach, darauf (soweit die Stimme reicht) aufwärts abwärts hin- und herschweifend in mancherlei vom Schüler anzugebenden Motivirungen. Zur Erleichterung und Aufklärung dient, wenn man ihn auf die Tonleiter selber stützt, nämlich erst

c d e f g

dann *c e g*

singen lässt. Hat man mehrere Stimmen zur Verfügung, so wird der Akkord drei- und vierstimmig in verschiednen Lagen und Umkehrungen (soweit der Stimmumfang gestattet) intonirt, zuletzt auf einem einzigen Vokal *(A* und *O)* lang und voll ausgehalten. — Mancher Lehrer wird überrascht werden durch den Eifer und das Wohlgefallen, das die Schüler bei einem solchen durch sie selbst zusammengebauten Akkorde zeigen.

11. Nun wird der tonische Dreiklang wieder mit der Tonleiter ausgefüllt,

aus *c e g*

wird *c d e f g*

und auf *G* ein gleicher Akkord *g h d* gesetzt, nöthigenfalls unter Vorausschickung der Tonleiter,

aus $c\ d\ e\ f\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{\underline{d}}$

wird $\underline{g}\quad \underline{h}\quad \underline{\underline{d}}$

und hieraus unter Zufügung einer neuen Terz der Dominantakkord *g h d f*, nöthigenfalls wieder unter Vorausschickung der Tonleiter, —

$c\ d\ e\ f\ g,$

$\underline{g}\ \underline{a}\ \underline{h}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{e}}\ \underline{\underline{f}}$

$\underline{g}\quad \underline{h}\quad \underline{\underline{d}}\quad \underline{\underline{f}}$

auf- und absteigend.

Die fünfte Stufe von der Tonika wird als »Dominante« bezeichnet, der neue Akkord »Dominantakkord« genannt und sein Grundgesetz (*g* und *h* gehn nach *c*, *f* nach *e*, *d* nach *c* oder *e*) praktisch gezeigt und sogleich geübt:

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}$ — geht nach

$\underline{\underline{e}} \ldots\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c};$

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{h}$ — geht nach

$\underline{\underline{c}} \ldots\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c};$

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{d}}$ — geht nach

$\underline{\underline{c}} \ldots\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c}$ oder

$\underline{\underline{e}} \ldots\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c}$

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{h}\ \underline{g}$ — geht nach

$\underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c}$ oder

$\underline{c}\ \underline{e}\ \underline{g}\ \underline{\underline{c}}$

oder bleibt (als Unterton eines Quartsextakkords) stehn.

Dem Dominantakkorde schliesst sich der grosse Nonenakkord an. Es wird gezeigt, dass derselbe aus dem Dominantakkorde, wie dieser aus dem Dreiklang der Dominante —

g h d
g h d . . . »und!« . . . *f*
g h d *f* . . »und!« . . . *a*

durch Zutritt einer neuen Terz erwächst; sein Gesetz wird praktisch gewiesen und er wird gleich dem Dominantakkorde geübt.

12. Zum Schlusse werden der Dur-Dreiklang der Unterdominante und die drei in der Tonleiter befindlichen Molldreiklänge aus derselben hervorgehoben und die verwandten in der anschliessendsten Weise verbunden,

c e g wird nach *c f a*
e g c ,, ,, *f a c*
g c e ,, ,, *a c f*

geführt, ferner

c e g nach *h d g* u. s. w.
c e g ,, *c e a* u. s. w.

und so fort durch Lagen und Umkehrungen, soweit der Stimmumfang erlaubt. Zuletzt übt man den Gang in Sextakkorden auf- und abwärts:

c d e u. s. w. *g f e*
g a h *d c h*
e f g *h a g*

ferner

c h c d c d u. s. w. *c a h c d h c d*
g f g a g a *g e f g a f g a*
e d e f e f *e c d e f d e f*

und andern.

Beiläufig geben die auf Harmonie gegründeten Uebungen ein Mittel zur Berichtigung der Stufen, die von Anfängern leicht unrein gesungen werden, nämlich der Quarte die sie oft zu hoch, der Terz davor die sie leicht zu tief, der Septime die sie leicht zu hoch nehmen und in die Oktav hineinziehn. Man kann dann die Quarte so

c d e f g
c d e . g
c . e . g . . und! *f*

die Terz so

c d e f g f e d c
c g c und
c g . e . c g e c e g,

die Septime so

$\underline{c}\ \underline{d}\ \underline{e}\ \underline{f}$
$\underline{f}\ \underline{a}\ \underline{\underline{c}}$
$\underline{f}\ \underline{a}\ \underline{\underline{c}}$. . . und! *h c*

umschreiben.

Ich breche hier ab; dem einsichtigen Lehrer wird die Vervielfältigung der Uebungen nach allen Seiten hin leicht werden und ihn wie die Schüler munter erhalten. Hat er genug Stimmen, so wird er zu einem Halteton (ich muss überall Bekanntschaft mit der Kompositionslehre voraussetzen) die Tonleiter einfach oder in Terzen Sexten oder Sext-Akkorden über oder unter oder um den Halteton herum, — so wird er Tonleitern Terz- und Sextgänge in Gegenbewegung singen lassen, um die Schüler zum Festhalten der eignen Tonfolge gegenüber andern abweichenden oder widersprechenden, und zur Auffassung eines Harmoniegewebes bei eigner Mitwirkung zu gewöhnen.

Wer sich klar macht, dass in dem bisher Gegebnen fast alle Intervalle in der mannigfaltigsten Weise zum Vorschein kommen, wird die Fruchtbarkeit der Uebung wohl erkennen. Das aber, was geübt worden, ist die natürliche Grundlage alles Tonwesens überhaupt, — mit Zuziehung der ersten und wichtigsten von jener Naturgrundlage abweichenden Gestalt, des Molldreiklangs.

Die bisherige Ausführlichkeit erlaubt mir, von hier kürzer zu sein. Es folgen nun

D. Die Uebertragungen

(Transposition, Transponirung) in andre Durtonarten, in denen von einer andern Tonika aus die Tonleiter erst (wie ich schon früher gerathen) nach dem Gehör angegeben, dann benannt und dann Alles wie oben in der Normaltonleiter durchgeübt wird. Kaum wird dabei mehr als Benennung und ein Versuch nöthig sein. Als Schlussübung dient

13. ein Modulationsgang durch die verschiednen Tonarten. Aus *g h d* wird *g h d* . . . »und!« *f* gebildet und dies nach *c e g* aufgelöst. Aus *c e g* wird *c e g* »und!« . . . *b* gebildet und nach *f a c* aufgelöst — und so wandert man in mannigfachen Lagen durch die Tonarten, die hiermit zum ersten Mal zu einem Ganzen verbunden auftreten. Dasselbe wird mit den Nonenakkorden geübt, soweit der Stimmumfang gestattet; hier scheint es zuträglich nicht bei der blossen Auflösung —

g h d f a . . . geht nach
g e c g e —

stehn zu bleiben, sondern diatonisch zur Septime zurückzukehren,

g h d f a . . . geht über
g f nach
e c g e c,

und so die Auflösungen der None und Septime zusammenzufassen. Doch muss auch Jenes versucht, überhaupt Wechsel und Mannigfaltigkeit überall erstrebt werden.

Für Benennung in Tonarten mit vielen Vorzeichnungen giebt es ein Erleichterungsmittel, — wenn man dessen bedarf: man stellt sich die zu benennenden Tonverhältnisse zuerst ohne Vorzeichnung vor. Ich soll z. B. den Nonenakkord in Cisdur angeben, weiss aber weder ihn noch Dominantakkord noch Dominante von Cisdur sogleich

zu finden. Dann entziehe ich schon der Tonika ihre Vorzeichnung, setze statt *Cis* also *C*. Von *C* kenn' ich die Dominante: *G*, da kann ich Dominant- und Nonen-Akkord, *g h d* . . und! . . *f* . . . und! . . *a* leicht bilden. Nun sollte aber nicht von *C* aus, sondern vom erhöhten *C* operirt werden. Folglich fehlen durch alle gefundnen Verhältnisse die Erhöhungen. Folglich heisst die Tonart und Tonika nicht *C* sondern *Cis*, die Dominante nicht *g* sondern *gis* der Dominant- und Nonenakkord

nicht ... *g h d f* und! . . . *a*
sondern *gis his dis fis* . . . und! . . . *ais*

Indess wird es dieses Hülfsmittels (dessen Gegenstand nicht sowohl Tonfindung als Tonnennung ist) kaum bedürfen; es ist blos zum Trost für Aengstliche erwähnt.

E. Das Mollgeschlecht.

Mollgeschlecht und Molldreiklang gehn bekanntlich nicht aus der natürlichen Entfaltung des Tonsystems hervor, sondern werden nach künstlerischem Antrieb zu künstlerischem Zweck aus Durdreiklang und Durgeschlecht hervorgebildet. Der zuerst entscheidende Zug ist die kleine Terz der Tonika; festgestaltet und zweifelfrei tritt diese Terz im tonischen Dreiklang' als Unterscheidung des Moll von Dur auf.

Hiermit ist der Faden gegeben, der die Gehörübung nach Moll überführt.

14. Der Lehrer bringt am Instrument' erst den grossen, dann den kleinen Dreiklang, erst *c e g* dann *c es g* zu Gehör und zur Erkenntniss. Dann wird aufwärts Dur abwärts Moll

c e g *g es c*

oder *c e g* *g e* *g es* *g es c*

gesungen (dies scheint den Meisten leichter zu fallen als Aufwärtssingen) dann

c e g c es g

und umgekehrt

c es g c e g

Nun wird auf die unter 12 beiläufig mitbenutzten Molldreiklänge hingewiesen und das Gehör im Erkennen von Moll- und Durdreiklängen geübt; jeder Durdreiklang wird in einen Molldreiklang, jeder Molldreiklang in einen Durdreiklang umgesungen und umgenannt.

15. Der Dominantakkord in Moll wird gleich dem in Dur gelehrt und mit seiner Auflösung,

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}$ geht nach

$\underline{\underline{es}}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{es}\ \underline{c}$

wie unter 11 gezeigt worden, durchgeübt.

Der Nonenakkord wird in Moll wie in Dur gezeigt, der Unterschied von grossem und kleinem Nonenakkorde gewiesen und die Auflösung —

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{as}}$ geht über

$\underline{\underline{g}}\ \underline{\underline{f}}$.. nach

$\underline{\underline{es}}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{es}\ \underline{c}$

nach Moll, dann aber auch die abweichende nach Dur

$\underline{g}\ \underline{h}\ \underline{\underline{d}}\ \underline{\underline{f}}\ \underline{\underline{as}}$ geht über

$\underline{\underline{g}}\ \underline{\underline{f}}$ nach ... »Dur!«

$\underline{\underline{e}}\ \underline{\underline{c}}\ \underline{g}\ \underline{e}\ \underline{c}$

gewiesen.

Hier kann auf die aus Dominant- und Nonenakkorden entnommnen Akkorde (verminderter Dreiklang und die bekannten zwei Septimenakkorde) hingewiesen werden. Einer Uebung bedarf es für sie nicht, höchstens einiger Versuche zur Probe.

Den Schluss macht die Verbindung von Dur und Moll derselben Tonika. Es wird gesungen:

c es g c darauf
d f g h aufgelöst nach Moll:
c g es c darauf
h g f d aufgelöst nach Dur:
c g e c

und dies durch die verschiednen Lagen u. s. w. durchgeübt.

Hier kann man beiläufig bemerklich machen, wie schwächlich diese Verbindung und der Unterschied beider Geschlechte ist, wenn der letztere blos auf dem tonischen Dreiklang' oder vielmehr der Terz der Tonika beruht, und die Verbindung oder der Wechsel der Geschlechte blos auf einem beiden gemeinsamen Akkorde. Von *g h d f* kann man ebensowohl nach *c es g* wie nach *c e g* schreiten; folglich entscheidet *g h d f* nichts.

Nun wird die Unterdominante zu Hülfe gerufen. Man lässt singen erst,

c e g c *c f a c* ... *c e g c*
d f g h ... folglich nach
c e g c

dann

c es g c ... *c f as c* ... *c es g c*
d f g h ... folglich nach
c es g c,

dann die ausnahmweise Wendung,

c es g c ... *c f as c* *c es g c*
d f g h »soll« nach
c e g c

Das Wort »Soll!« bezeichnet den Ausnahmegang. Ich bediene mich nach einer richtigen Antwort der Schüler des Ausdrucks: »Ich will nicht!« — um sie unter Anerkennung der Richtigkeit zu andrer Auskunft zu bewegen.

Stärker als der Dominant-Akkord bezeichnen bekanntlich der kleine Nonen- und verminderte Septimenakkord Moll, können aber ebensowohl nach Dur aufgelöst werden. Dies muss zuletzt wenigstens mit dem letztgenannten Akkorde zur Anschauung und Uebung kommen; man lässt

c es g c ... *c f as c* ... *c es g c*
d f as h nach
c e g c

führen und hat hier den nächsten Anlass (weil Moll erwartet wurde) auf den hellern und zugleich mildern, nicht getrübten und gezwungnen Karakter von Dur hinzudeuten.

16. Jetzt erst wird die Molltonleiter, und zwar sogleich in ihrer Strenge, zur Vorstellung gebracht. Man lässt singen:

c d es f g (auf *c es g* gestützt)
f as
c d es f g as g,

dann akkordisch

g h d h c,

dann

c d es f g as g as g ... *h c*,

dann

c d es f g as h c,

und umgekehrt:

c g es c
c h c g es c
c h c g as g as f es d c
c h c as g es c

zuletzt

c h as g f es d c.

Ich warne übrigens ausdrücklich davor, diese Tonfolge (bekanntlich eine der schwersten mit ihrer herben übermässi-

gen Sekunde) mit allzugrosser Beharrlichkeit und Schärfe durchzuüben. Es hat mit ihr nicht solche Eile, dass man nicht dem Schüler Zeit lassen und sein Gefühl schonen dürfte.

Ueberhaupt wird der Lehrer bald inne werden, dass es keineswegs für jeden Schüler vollständiger und allseitiger Uebung bedarf. Ist erst die Aufmerksamkeit für eine Reihe von Erscheinungen geschärft, so geht wenigstens bei erweckten Naturen eigne Beobachtung ohne Zuthun über den Lehrkreis hinaus. Jede Lehre ist nur Mittel zum Zweck, ist unvermeidlich (ich hab' es schon gesagt) störender Eingriff in die Ursprünglichkeit und Freiheit des Schülers, muss sich also nicht unnöthig eindrängen oder ausbreiten. Jeder Lehrer muss unausgesetzt daran arbeiten, sich entbehrlich, und seinen Zögling frei selbständig und damit vollkräftig zu machen.

Daher wird auch für die Meisten die letzte Uebung, die sich auf

F. Chromatik

stützt, ganz zu ersparen oder nur leicht und gelegentlich vorzunehmen sein.

16. Man bilde auf der Grundlage der Durtonleiter allmählich die chromatische.

Zuerst werde deren Inhalt in Form von Hülfstönen gebracht, und so:

c d cis d … d e dis e … e f e f

f g fis g … g a gis a … a h aïs h … h c h c

gesungen. Die letzten Gruppen (*e f* und *h c*) dienen zur Erläuterung der chromatisch ausgefüllten Ganztöne. Hat der Anfang Schwierigkeit, so beginne man nicht mit der Tonika, sondern mit dem Halbton vor ihr:

h c h c …. *c d cis d* u. s. w.

Dasselbe wird absteigend ebenfalls mit Hülfstönen

c h c h *h aïs h a* ... *a gis a g*

dann

c h aïs h ... *h b a b* ...

dann

c h c b a c as g c g fis c fis g

fis g f e g es d g d des c g

u. s. w. geübt, und dann erst die chromatische Folge gerad' aufwärts und abwärts versucht.

Vielleicht ist gelegentlich Anlass, auch willkührliche und Misch-Akkorde von hier aus zu Gehör und sichrer Vorstellung zu bringen, z. B. aus *g h d f* ein *g b d f* oder *g h d fis* zu machen, Letzteres wäre so einzuleiten

g h d g ... *fis g*

g h d fis *g*

(*fis* als Hülfston) und dann

g h d fis *e c* u. s. w.

Dessgleichen würde

c e g *gis* ... *a*

zu dem übermässigen Dreiklang,

d f g h ... *h g f d* ... *des*

zu dem Mischakkorde *g h des f* führen, und so jede fremdere Gestalt sich an eine naturnähere und leichter fassliche knüpfen.

Ich will am Schlusse dieser Anleitung wiederholt darauf hinweisen, dass ihr die systematische Entwickelung des Ton- und Harmoniesystems meiner Kompositionslehre zum Grunde liegt. Die Richtigkeit dieser Entwickelung vorausgesetzt muss sie auch dem natürlichen Sinn am fasslichsten und der richtige Weg für seine Entfaltung sein.

Erst nach der Uebung im Tontreffen ist der rechte Zeitpunkt für feinere Tonbestimmung gekommen, gelegentliche Berichtigungen unerwähnt. Aber bald wird man

gewahr, dass dann nicht viel mehr zu thun bleibt. Denn der Sinn der Meisten ist im Allgemeinen ohnehin den reinen Tonverhältnissen geneigt und trifft richtig und rein, was er klar und im natürlichen Zusammenhange sich vorzustellen vermag. Ein Paar Stufen der Tonleiter — und körperliches Befinden sind geringe Ausnahmen.

Wenden wir uns nun zu der nächstwichtigen Fähigkeit, dem sogenannten »Takt« oder rhythmischen Gefühl.

Rhythmus ist wie schon gesagt keine ausschliesslich musikalische Gestaltung, nirgend aber so wichtig ja unentbehrlich, wie in der Musik. Wenn man von seinem Wesen allein ausgeht, dann ist kaum zu begreifen wie rhythmischer Sinn in so Manchem schwach unentwickelt scheinbar gar nicht vorhanden sein kann. Gleichwohl finden sich Musikübende und Musiker genug, die bei technischem Geschick und lebhaftem Gefühl für Musik gerade nach dieser Seite ganz ungenügend erscheinen. Die beiden Elemente, die wir im Rhythmus gefunden: Betonung des aus irgend einem Grunde für das Hauptsächlichere Angenommnen, verstandgemässe Messung und Ordnung der Zeitmomente für die aneinandergereihten Töne — setzen nichts als den Allen gemeinsamen Verstand und Aufmerken voraus. Dass dem so ist, bezeugt das Beispiel von Tausenden der geringer begabten und gebildeten Musiker und von Hunderttausenden jener Rekruten und Trommler, die jährlich das schärfste Taktmaass in ihre Bewegungen bringen lernen. Wie kann dies allverbreitete Vermögen begabtern und gebildetern Personen so oft fehlen und den Musiklehrern soviel Sorge machen? — zumal wenn wir dieselbe Kraft in soviel Spielen der Kinder, in den Elementarschulen bei lautem Aufsagen, bei Schreibübungen, bei soviel Verrichtungen der Handarbeit angewandt und hülfreich finden!

Allerdings wird das Gefühl für Rhythmus, und seine Bethätigung besonders für Gleichmaass in der Bewegung bisweilen durch Karakterschwäche und Temperament beeinträchtigt. Der Schüchterne zaudert bei Schwierigkeiten, eilt aus geheimer Unruh bei langsamen Stellen; der Phlegmatische verwischt die rhythmischen Accente, zieht ähnliche Bewegungsgruppen (z. B. Sechszehntel und Achteltriolen) in einander; ungezügelt Gefühl für einzelne Momente bewegt zu maasslosem oder sonst unstatthaftem Eilen oder Zögern. Indess weiss jeder erfahrne Beobachter, dass der Mangel an rhythmischem Gefühl sich weit über jene einzelnen Fälle hinaus geltend macht.

Er entspringt in der That aus der Sorglosigkeit der meisten Lehrer (besonders der Elementarlehrer) um Entwickelung und Kräftigung derselben »Anlagen«, die sie zu fodern nicht müde werden, aus der Versäumniss, des Zöglings eignes Gefühl Erkennen und seine Selbstbestimmung zu wecken und zu benutzen. Sobald die äusserlichen Kenntnisse und Fertigkeiten es gestatten, werden Kompositionen studirt und ausgeführt, jede für sich und um ihrer selbst willen. Gewählt werden sie meist nach dem Grade bereits erlangter Fertigkeit des Schülers, nach dessen augenblicklichem Belieben oder dem Modegeschmack oder mit Rücksicht auf das Wohlgefallen der Eltern oder mit Berechnung für Salon und Konzert, im bessern Falle nach der Ueberzeugung des Lehrers von ihrem absoluten Kunstwerthe. Ob eine Komposition, an sich vielleicht trefflich, dem Geiste des Schülers auf der Stufe seiner jetzigen Entwickelung annehmlich, ob sie für diesen Geist und namentlich für dessen Bethätigung in bestimmter musikalischer Richtung eben jetzt bildend? das wird nur von den wenigsten Lehrern ernstlich genug bedacht.

Nun blicke man auf die Mehrzahl der Kompositionen, wie unsre so reich und fein ausgebildete Kunst sie liefert.

Wie vielfältig gliedert sich der Rhythmus in Achteln Sechzehnteln Vierteln, grössern und kleinern Maassen! wie bilden sich diese Glieder aus gleichen punktirten triolirten synkopirten und noch künstlicher berechneten Noten! wie wechseln diese Glieder oft in der mannigfachsten Weise nach einander oder stellen sich in verschiednen Stimmen verschieden gegen einander: drei gegen zwei, fünf oder sieben gegen drei oder vier Momente! Wie wechselvoll sind Abschnitte gebildet, wie verschieden ist Folge und Maass der Betonung! Rechnet man dazu, dass die vom Komponisten vorgeschriebnen Zögerungen und Beschleunigungen alle Bestimmtheit des Maasses zeitweise verwischen oder stören, dann Alles was der Schüler ausserdem für Tonwesen Technik u. s. w. zu beobachten hat, endlich die Verödung alles Sinns und besonders des rhythmischen Gefühls durch jene technischen Uebungen in gleichen schnell dahinrollenden und damit rhythmisch todten Tonreihen, deren so viele Lehrer (besonders am Klavier) gar nicht genug auferlegen und üben lassen können: so ist eher zu verwundern, dass nur noch soviel rhythmisches Gefühl erhalten wird, als unentbehrlich ist und man meist findet.

Allein das Kärgliche Nothdürftige kann nirgend weniger genügen als in der Kunst, die das Leben auf idealer Höhe, das Leben in Frische und Vollkraft in sich tragen und in uns erwecken, uns höher und energischer mit Kraft von innen heraus beseelen soll. Der Rhythmus ist aber gerade eigentlicher Ausdruck dieser Selbst-Kraft. Er ist die Selbstbestimmung die That wird. »Jetzt!« und »Das!« in diesen beiden Grundbestimmungen des Rhythmus liegt seine Bedeutung. Jetzt — eben in diesem Augenblick will ich treffen. Dieser Moment und nicht der andre oder die andern ist mir der entscheidende oder vorzüglich gewollte. Beide Grundbestimmungen, der ganze Rhythmus ist die Kraft des Willens zur That werdend. Wille der kein ganzer,

That die keine festbestimmte vollkräftige: das ist verkümmert Leben, unfähig in uns und in Andern zu treffen und zu zünden. Und das ist der Karakter der allermeisten Musik die, Musiker und Dilettanten ineinander gerechnet, gehört wird.

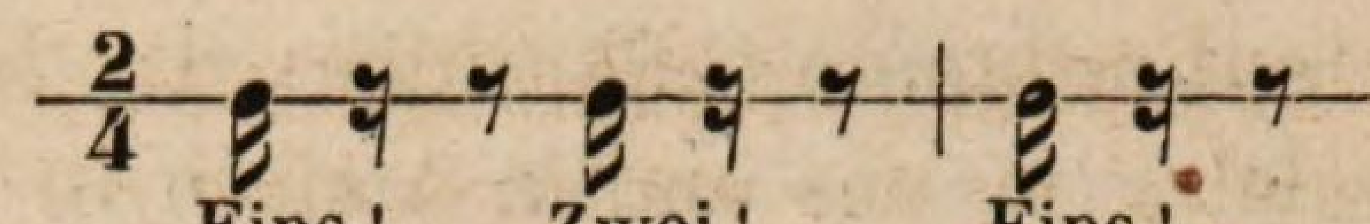
Ich trage kein Bedenken, einen grossen Theil der Verderbniss in unsrer Kunst der Versäumniss des rhythmischen Sinns beizumessen, und würde nicht in Verlegenheit sein, dies gar wohl bis in die Kompositionen an der Verweichlichung und Verwaschenheit der Modesachen, an der choralartig trainirenden Gleichbewegung vielbeliebter auf Zartheit Innigkeit Frömmigkeit hinstrebender andrer nachzuweisen. Aber allerdings ist auch diese Unentschiedenheit, dieser nichtwollende Wille, dieses »Ich möchte, aber . . .« ein Karakterzug unsrer durch langen Frieden und die Unselbständigkeit des Volks verkommnen Zeit.

Das hauptsächliche wo nicht einzige Mittel das man zur Unterstützung des rhythmischen Theils der Ausführung bei der Mehrzahl der Lehrer in Anwendung kommen sieht, ist »Taktgeben« oder Taktzählen, die Bezeichnung der Takttheile durch laut Zählen Aufschlagen oder Treten. Wir wollen gleich die bekannten Direktionswinke (in der Musiklehre mitgetheilt) dazurechnen als Mittel mehr geistiger als körperlicher Wirkung.

Die zeitweise Anwendbarkeit ja Unentbehrlichkeit dieses »Taktgebens« bedarf keines Beweises. Nur gescheh' es dann auch mit äusserster Genauigkeit. Die leitenden Worte

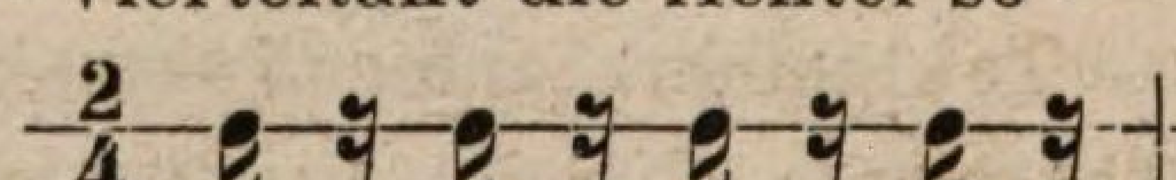
»Eins! . . . Zwei!«

müssen scharf und schnellkräftig ausgesprochen, nicht ineinander gezogen sondern abgesetzt werden



und den Schüler nicht drücken und halten sondern gleichsam elektrisch treffen. Es folgt daraus, dass man mehr mit scharfem aber nur halblautem als mit überlautem betäubendem Befehl ausrichtet. Dasselbe gilt vom Taktschlagen und Takttreten; es muss, wenn man sein bedarf, schnelltreffend aber nicht heftig und lärmend geschehn. Wirksamer als Treten ist Taktschlagen, weil es feiner und genauer ausgeübt werden kann; am treffendsten geschieht es mit einem Werkzeug von höherm hellerm Klang, mit dem Nagelrand' auf dem Notenpult' oder irgend einem kleinern metallnen Instrumente. Die Direktionsbewegungen müssen, Unentwickelten gegenüber, scharf bestimmt ja eckig sein; die rundern und feinergefühlten Führungen, mit denen man geübten Orchestern und Chören gleichsam die Wellenlinie des geistigen Rhythmus vormalt, würden im Anfänger Sicherheit und Schnellkraft untergraben.

Wo bei langsamer Bewegung Angabe der Specializing Takttheile nicht genügt, kann man statt mit einsilbigen Zahlwörtern zwei-, und bei dreitheiliger Gliederung dreisilbig zählen, z. B. im Zwei-Vierteltakt die Achtel so —



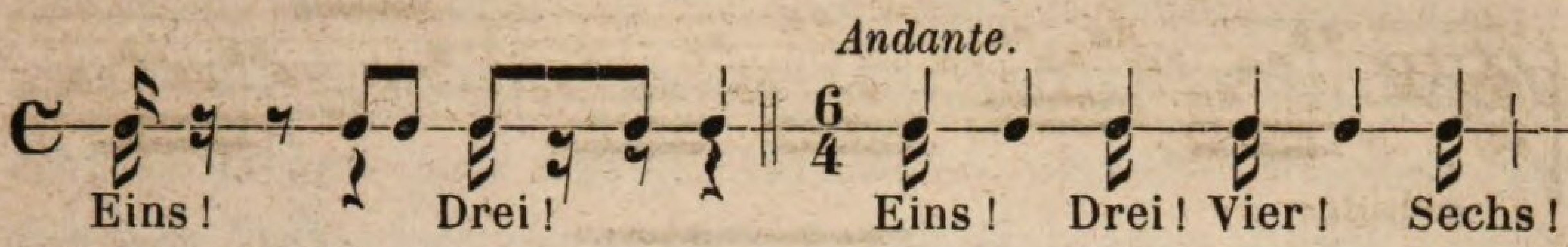
Triolenachtel so —



bezeichnen und damit Takttheile und Taktglieder zugleich aussprechen. Bei schnellerer Bewegung und wo schon einige Sicherheit erlangt ist wird man wohl thun, nur Haupttheile, z. B.



zu bezeichnen oder wenigstens Mittelglieder, z. B.

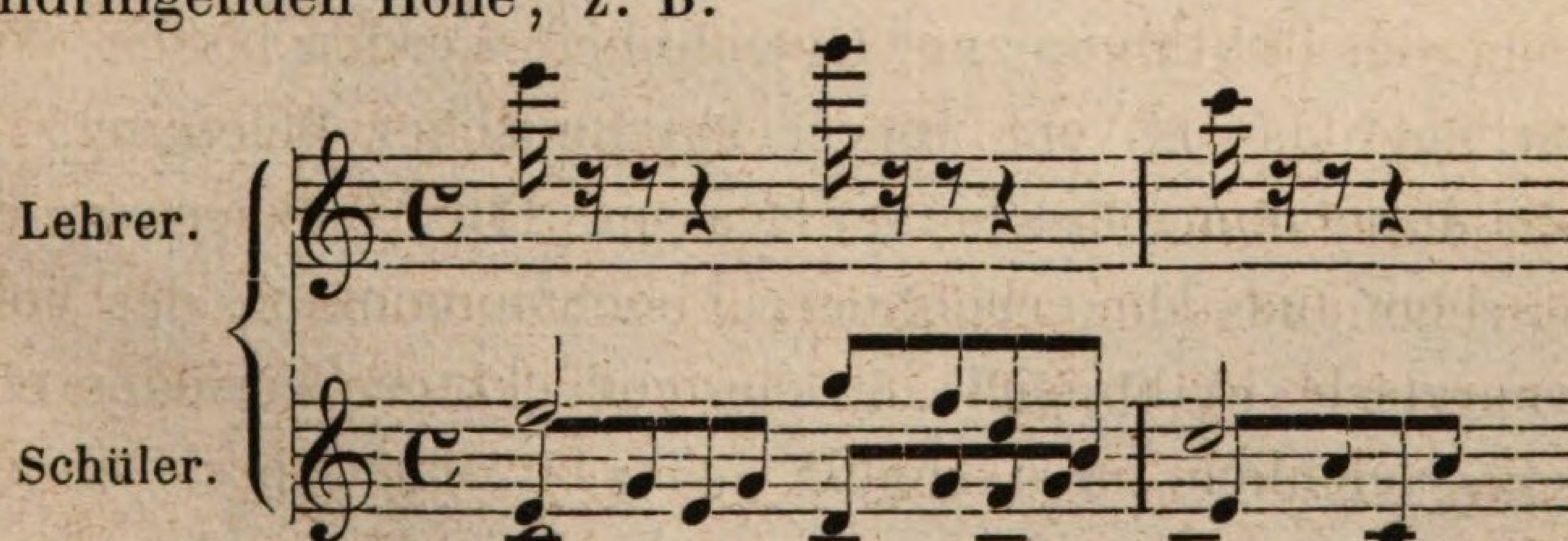


auszulassen. Bei Eintritten im Auftakt' ist es allerdings sicher, den vollen Takt vorzuzählen, —



beeinträchtigt aber die Wirkung des Auftakts und sollte wo möglich unterbleiben.

Ein verwandtes Leitmittel ist das von vielen Lehrern angewandte »Mitspielen« in höherer Oktav oder auf einem besondern Instrumente. Es wirkt bestimmend wie jene Mittel, aber durch den musikalischen Inhalt sympathischer. Nur entzieht es dem Schüler Selbstgefühl und Selbstbestimmung, da es ihn nicht einen Augenblick freilässt; zugleich nöthigt es den Lehrer zu häufigem Nachgeben und Unterbrechen, damit nicht zwischen seinem Spiel' und dem des Schülers allzugrosser Widerspruch entstehe. Besser wirkt die Angabe einzelner Töne und zwar in der schärfer eindringenden Höhe, z. B.



und auch da nur wo es nöthig ist. Gegen unangemessnes Eilen und Zögern oder Uebereilung und Verschleppung des Zeitmaasses ist das wirksamste Mittel, dass der Lehrer in halbsogrossen Gliedern mitspielt, z. B.



und dadurch das Maass des ersten Tons fühlbar macht, ehe der zweite folgt. Dies wirkt unwiderstehlich zur Beschleunigung des Zeitmaasses oder gegen Verschleppen des Takts; gegen Uebereilung wirkt noch besser das kurze eindringliche Mitspiel der Accent-Töne unter unerschütterlichem oder selbst zunehmendem Zurückhalten im Tempo.

All' diese Mittel sind gut und oft unentbehrlich. Allein sie sind nur Nothbehelfe, und ungeeignet das rhythmische Gefühl zu erhöhn und auszubilden. Denn sie sind das Entgegengesetzte von der Natur des Rhythmus.

Das Wesen des Rhythmus ist Bestimmung Selbstbestimmung Wille, von innen heraus bestimmte That. All' jene Mittel bestimmen von aussen. Sie können gehorsam und folgsam machen und in langer Anwendung das Aeusserliche des Rhythmus zur Gewohnheit werden lassen. Wie weit liegt das ab von innrer rhythmischer Belebung! Es giebt dafür einen Beweis im Grossen. Der Volksgesang der Deutschen aus den erhobnern Lebensmomenten des Volks ist energisch rhythmisirt, in den gedrücktern Perioden einförmig weichlich und schlaff, so z. B. der Choral in der Reformationszeit im Gegensatz zu der herrnhutischen Pietistenzeit oder moderner Indifferenz und Frommthuerei. Der Volksgesang der Italiener, dieses reichbegabten und so viel länger schon verkommnen Volks, ist einförmig und wollüstig-weich. Der Volksgesang der gaelischen und scandinavischen Stämme ist auch in seiner rhythmischen Bedeu-

tung tiefsinnig nachdruckschwer oder leidenschaftlich aufbrausend. Das Volkslied der beweglichen schnell und wechselhaft bestimmten thatraschen Franzosen zeichnet auch im Rhythmischen (und bei der im Grund' unmusikalischen Natur des Volks vorzugsweise da) den Karakter dieser merkwürdigen Nation.

Das rhythmische Gefühl muss von innen heraus erweckt gekräftigt und verfeinert, zu Bewusstsein und Bethätigung gefördert werden. Dies ist unsre, der Lehrer, Obliegenheit, während man die Volkzustände nehmen muss wie sie sind, bis sie durch Aller Streben und höhere Fügung besser werden.

Jenes aber kann nur geschehn, wenn der Zögling sich selber bestimmt und leitet, sobald und soviel es irgend möglich ist. Und es ist bald und im weitesten Umfang möglich, wenn der Lehrer den rechten Weg geht und den rechten Punkt zur Anknüpfung findet. Alle Kunstlehre soll nicht im Eingeben und Anlernen und Abrichten von aussen nach innen bestehn, sondern im Beleben und Entwickeln von innen nach aussen. Am unerlässlichsten ist das im rhythmischen Gebiet' auf dem Felde der selbstbestimmten Bethätigung der Fall.

Nicht in jenem Gewirr von Grössen aller Art, nicht in dem bunten Durcheinanderspiel wichtigerer und unwichtigerer Betonungen, wie sie der Verlauf der meisten Kompositionen (guter und schlechter) zeigt, kann das Gefühl erstarken und zum leitenden Bewusstsein sich erheben. Es muss hier wie überall von unten auferbaut, vom Einfachsten muss begonnen und dies in der zugänglichsten Weise dargestellt werden.

Der rechte Werkplatz aber für rhythmische Schulung ist das Pianoforte mit seinem fertigen Tonsystem, und der Chor der Streichinstrumente, die der höchsten Schärfe des Eintritts fähig sind. Weniger günstig sind die Blasinstru-

mente, die von Athemkraft und Athembedürfniss abhängen, am wenigsten der Gesang, bei dem ausserdem das Gemüth bald durch innigere Theilnahme bald durch unmittelbar eingreifende Befangenheit mitspielt, und der seinem ganzen Wesen nach sich mehr zu wellenhafter als scharfgezeichneter Bewegung hinneigt.

Ueberall ist der Kräftigung und Festigung des rhythmischen Gefühls Zusammenwirken Mehrerer oder Vieler förderlich; die kleinen Abweichungen zu denen Einzelne nach entgegengesetzten Seiten neigen gleichen sich aus, und gehn im grossen Gefühl der Massenwirkung auf. Hülfreich ist dabei, einzelne Schüler bisweilen Takt schlagen zu lassen. Belebend für Anfänger (namentlich Knaben) ist Marschirenlassen nach fest rhythmisirter Musik.

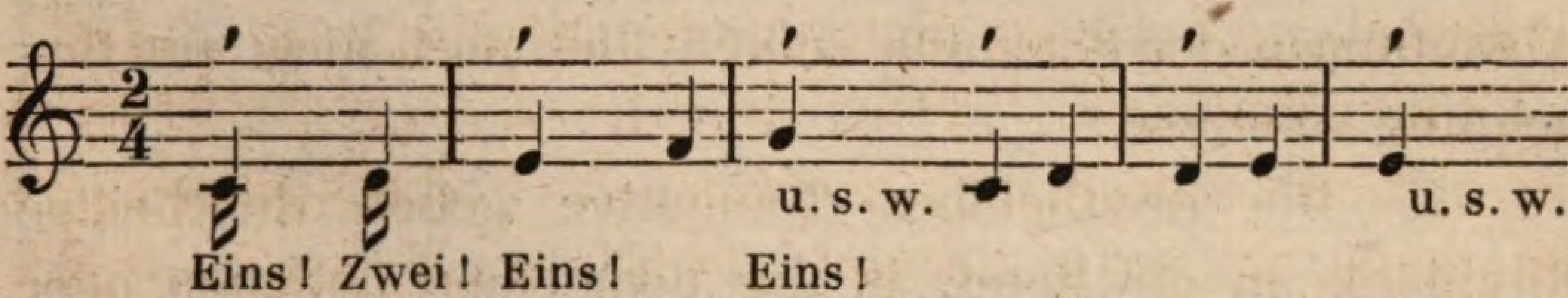
Die Uebungen selbst müssen an den einfachsten Rhythmen beginnen und sogleich auf beide Momente des Rhythmus gerichtet werden, auf Abmessung eines rhythmischen Theils gegen den andern (Geltung) und auf die rhythmisch erfoderliche Betonung der Hauptheile. Man wird sogleich gewahr, dass das Abmessen der Zeit für die einzelnen Töne und Pausen abstrakte Verstandarbeit und Sache der Aufmerksamkeit ist, also ermüdend; die Betonung hingegen (sobald der Schüler erst die Wirkung gefühlt und ihren Grund sich vorzustellen angefangen) das belebende Prinzip, die eigentliche oder entscheidende That des Schülers ist, in der er seinen eignen Willen fühlt und setzt. Mit der Betonung beherrscht er das Instrument, sich selber und den Zuhörer, gewinnt und steigert er Muth und Kraft, indem er beides gebraucht. Man kann gar nicht genug Gewicht auf diesen Punkt legen.

Nach dieser Anschauung von der Sache würden die Uebungen folgenden Gang nehmen. Ich setze voraus, dass der Lehrer wenigstens geschickt und bereit sei, gegebne (wenn nicht selbsterfundne) Sätze — Volkslieder u. s. w.

nach den Bedürfnissen der rhythmischen Schulung mannigfach darzustellen.

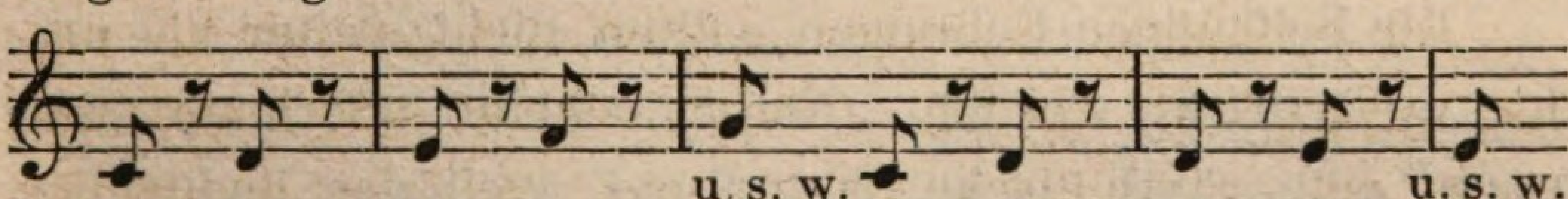
A. Beiläufige Uebungen.

1. Da Rhythmus überhaupt das ordnende Prinzip ist, so verknüpft sich seine Verwendung sogleich mit den oben dargestellten Treffübungen. Das Motiv aus zwei Tönen ist zugleich rhythmisch zweitheilig Motiv; jeder Gang der sich aus solchem Motiv bilden lässt dient zugleich als rhythmische Uebung; sobald die Töne getroffen sind, werden sie rhythmisch in gleicher Geltung und mit Betonung des ersten Tons als Haupttheil



dargestellt. Der Lehrer zählt oder dirigirt, der Schüler intonirt wie bei den Treffübungen gezeigt worden.

Ich bevorworte ausdrücklich, dass auch bei dieser sogleich nach der Feststellung des Tonischen beginnenden Uebung die Töne nicht nach voller Geltung ausgehalten sondern nur sprachweis angegeben werden, z. B. die obigen Gang-Ansätze so:



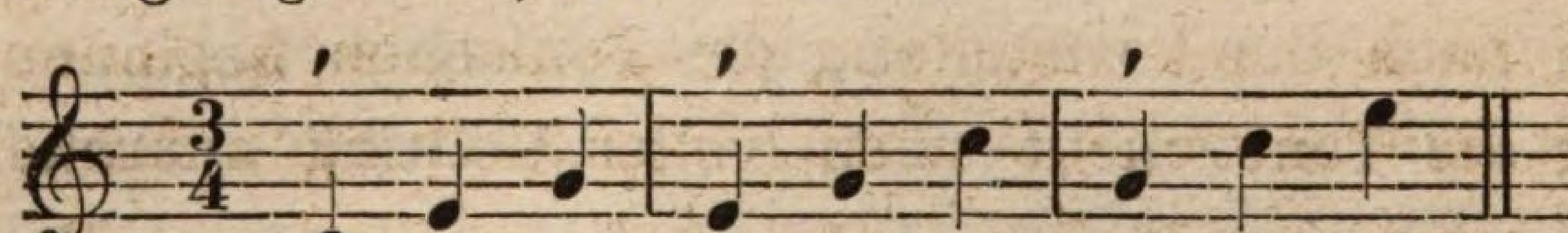
und zwar in bequemer Bewegung, allmählig (bei schlaffen Schülern früher) etwas lebhafter, aber nie hastig und nie schleppend. Diese abgebrochne Darstellung ist für die Stimme weniger ermüdend und giebt deutlichere Vorstellung vom Maass und Gewicht der rhythmischen Theile. Aushalten verschleppt (wie man an der Neigung der Sänger und Bläser sieht) und lähmt die Federkraft des Fortschritts.

2. Die viertheiligen Motive werden zuerst als Darstellung von Takttheilen und Taktgliedern



benutzt, jedoch ohne Betonung des dritten Achtels. Gelegentlich mag allenfalls, wenn der Schüler schon sicher ist, erwähnt werden, dass man die Glieder durch Aenderung der Taktvorzeichnung in Takttheile (oben Vierachteltakt) und die Taktart durch Zusammenziehung von zwei und zwei Takten in einen in eine zusammengesetzte (Zweivierteltakt in Viervierteltakt) verwandeln kann. Die feinern Abstufungen der Betonung sollten hier noch nicht zur Beachtung kommen.

3. Die dreitheiligen Tonmotive geben dreitheilige Rhythmik an die Hand, in der dem einen betonten oder schweren Haupttheil zwei leichte Theile folgen. Neben den der Tonleiter entnommenen Motiven dienen auch die im Dreiklang liegenden, z. B.



zur Ausprägung dreitheiliger Rhythmen.

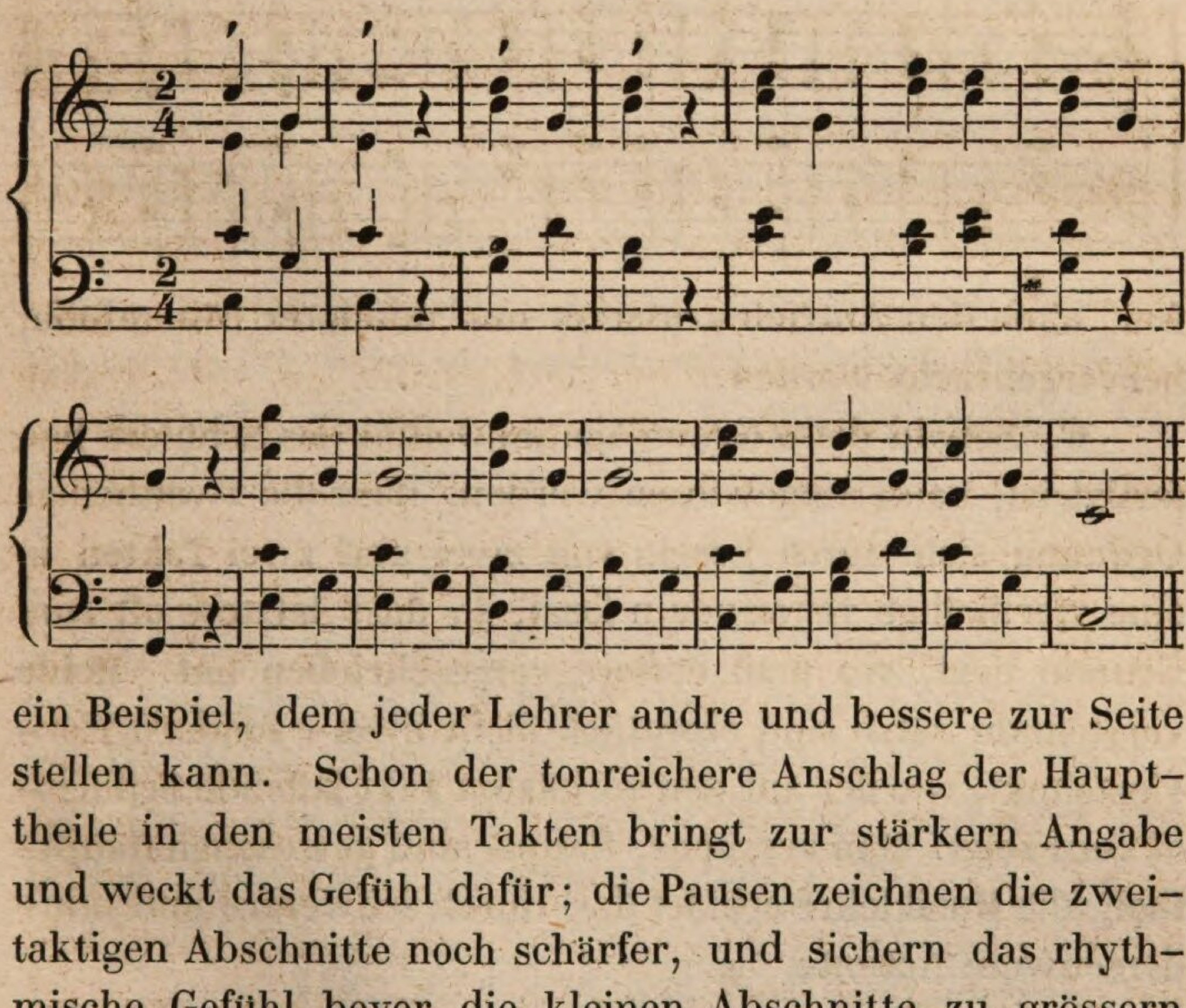
Die beiläufigen Uebungen sollten nicht weiter als nöthig ausgedehnt werden. Nöthig scheint überhaupt nur irgend eine rhythmische Darstellung, weil das Bedürfniss des Rhythmus in der Natur jedes verständigen Wesens liegt und unrhythmische Darstellung gleichgültig macht, zerstreut und ermüdet. Jenes Bedürfniss wird durch die nächstliegende rhythmische Form befriedigt. Weitere Gestalten (z. B. Auftakt, ungleichartige Gliederung) sind hier noch nicht methodisch zu begründen.

Wir wenden uns nun zu den auf Rhythmus selbst

gerichteten Uebungen. Wurden die beiläufigen Uebungen als blosse rhythmische Ausgestaltung der Treffübungen singend (also mit einem für scharfe rhythmische Ausprägung weniger geeigneten Organ) unternommen: so tritt nun das Instrument als besser Mittel in sein Recht.

B. Zweitheiliger Rhythmus.

4. Es wird irgend ein höchst einfacher Satz in einfachster Rhythmik (Zweivierteltakt, zweitaktige Abschnitte, gleiche Geltung) in solcher Weise geübt, dass selbst der Inhalt zu bestimmter Betonung nöthigt. Hier —



ein Beispiel, dem jeder Lehrer andre und bessere zur Seite stellen kann. Schon der tonreichere Anschlag der Haupttheile in den meisten Takten bringt zur stärkern Angabe und weckt das Gefühl dafür; die Pausen zeichnen die zweitaktigen Abschnitte noch schärfer, und sichern das rhythmische Gefühl bevor die kleinen Abschnitte zu grössern zusammenfliessen.

Bei dieser und jeder rhythmischen Aufgabe wird vorausgesetzt, dass sie der Technik und Kenntniss des Schülers nur geringe Schwierigkeit biete, damit sich die Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Rhythmischen zuwenden

könne. Selbst für den ersten Anfang sind dergleichen Sätze leicht zu bilden.

5. Die Betonung der Haupttheile die zuvor durch die Abfassung hervorgerufen wurde, muss in andern Sätzen ähnlichen Inhalts, z. B.



frei, ohne den Antrieb grösserer und minderer Stimmfülle, hervorgebracht werden.

6. Sobald diese Grundlage im Gefühl des Schülers befestigt ist, kann aufgewiesen werden, dass die zweitheilige Ordnung sich durch Verein von zwei und zwei Takten in eine viertheilige verwandeln lässt, ja dass letztere oft zum Grunde liegt, wo man erstere vorgeschrieben hat. Beide vorstehnde Sätze sind eigentlich nicht Zwei- sondern Vierviertelktakt, wie der auf den vorletzten Takt fallende Schlussakkord zeigt. Man versuche, Haupt- und gewesenen Hauptheil (die Musiklehre erklärt das) durch schwerere und minderschwere Accente



zu unterscheiden. Ich setze voraus, dass alle Betonungen zu Anfang mit Nachdruck erfolgen; die Unterschiede mögen eher schroff und hart hervorgehoben als verwischt werden.

Schon bei diesen Uebungen muss der Lehrer sich mitbethätigen, zuerst blos leitend durch Zählen und Taktiren, sobald als möglich aber mitspielend, und zwar nur die Hauptheile. Dann muss er mit dem Schüler die Rolle tauschen, er muss spielen, der Schüler zählen taktiren und zuletzt die Accentnoten geben, das Letztere in höherer oder tieferer Oktav oder in leichter Vertheilung des Inhalts unter vierhändiger Abfassung.

Kann der Lehrer zwei oder mehr Schüler vereinen, so ist es vom grössten Vortheil, die drei oder mehr Persönlichkeiten von Lehrer und Schülern gleichzeitig aber verschieden zu beschäftigen, indem Zwei spielen und der Dritte zählt oder taktirt, vielleicht Zwei vierhändig spielen, der Lehrer auf einem besondern Instrument accentuirt und ein Vierter taktirt, Alles wo möglich unter wechselnden Rollen.

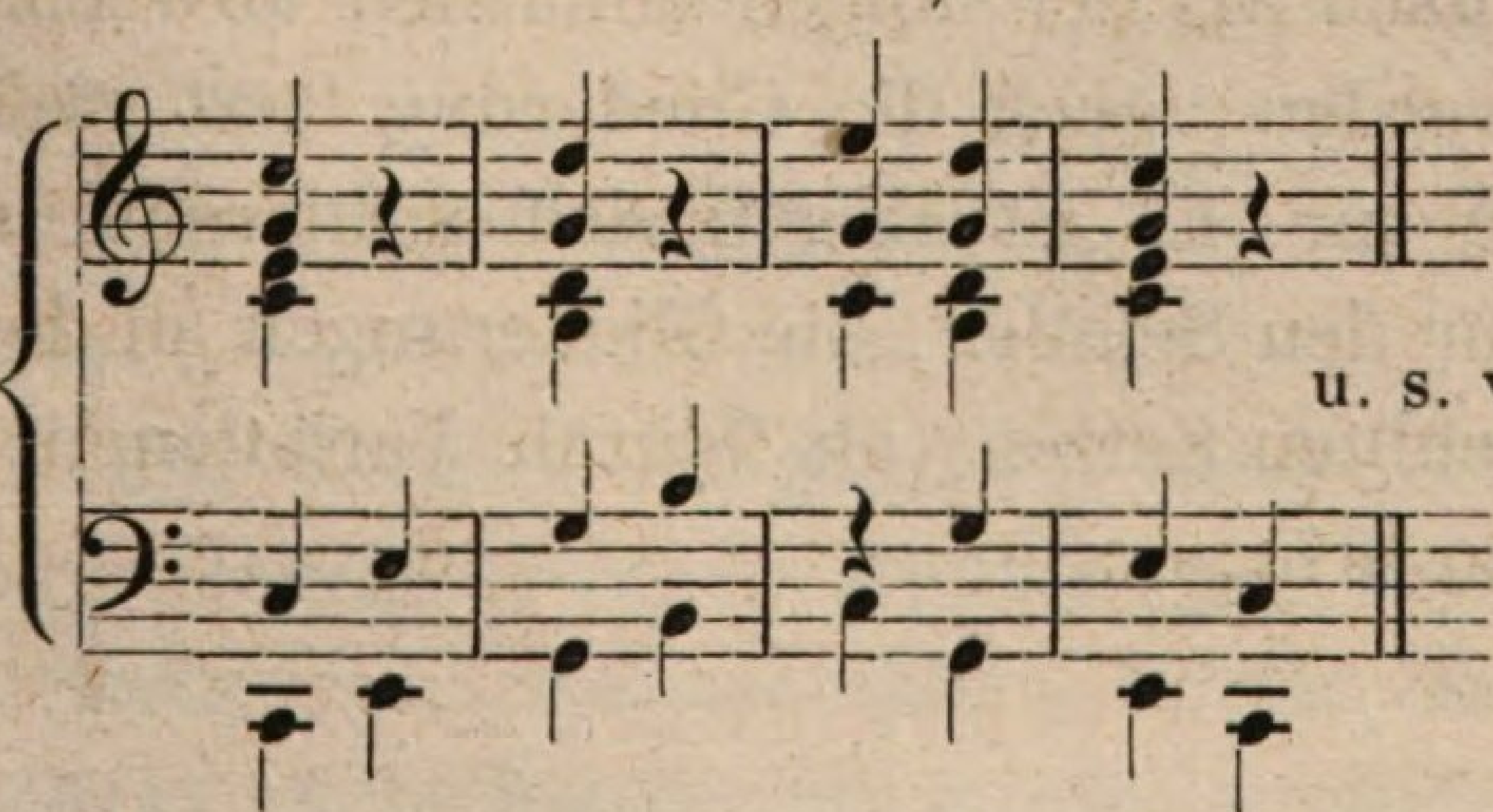
Dasselbe gilt auch von allen folgenden Aufgaben, und ist bei diesen noch fördersamer.

C. Zergliederung.

7. Eine der frühern Uebungen zweitheiliger Taktart wird von Lehrer und Schüler drei- oder vierhändig oder mit Zuziehung eines andern Instruments einfach vorgetragen. Dann wiederholt der Schüler einfach, der Lehrer aber füllt in seiner Partie die Pausenstellen, z. B.

Schüler.

Lehrer.



u. s. w.

um an abweichendes Spiel zu gewöhnen und den Schüler zu geschärftem Eingreifen mit den Accentnoten zu reizen.

Dies dient zur Vorbereitung. Nun erst fügt der Lehrer

8. in einfachster Weise Taktglieder in das Spiel, z. B. zu obigem Satz in seiner ursprünglichen Gestalt diese Oberstimme



oder statt des zuvorgegebnen Basses diesen,



(selbstverständlich mit der nöthigen Erläuterung) und wechselt mit dem Schüler die Partien.

9. Jetzt werden dem Schüler allein beide Bewegungen in mannigfacher Weise, z. B.



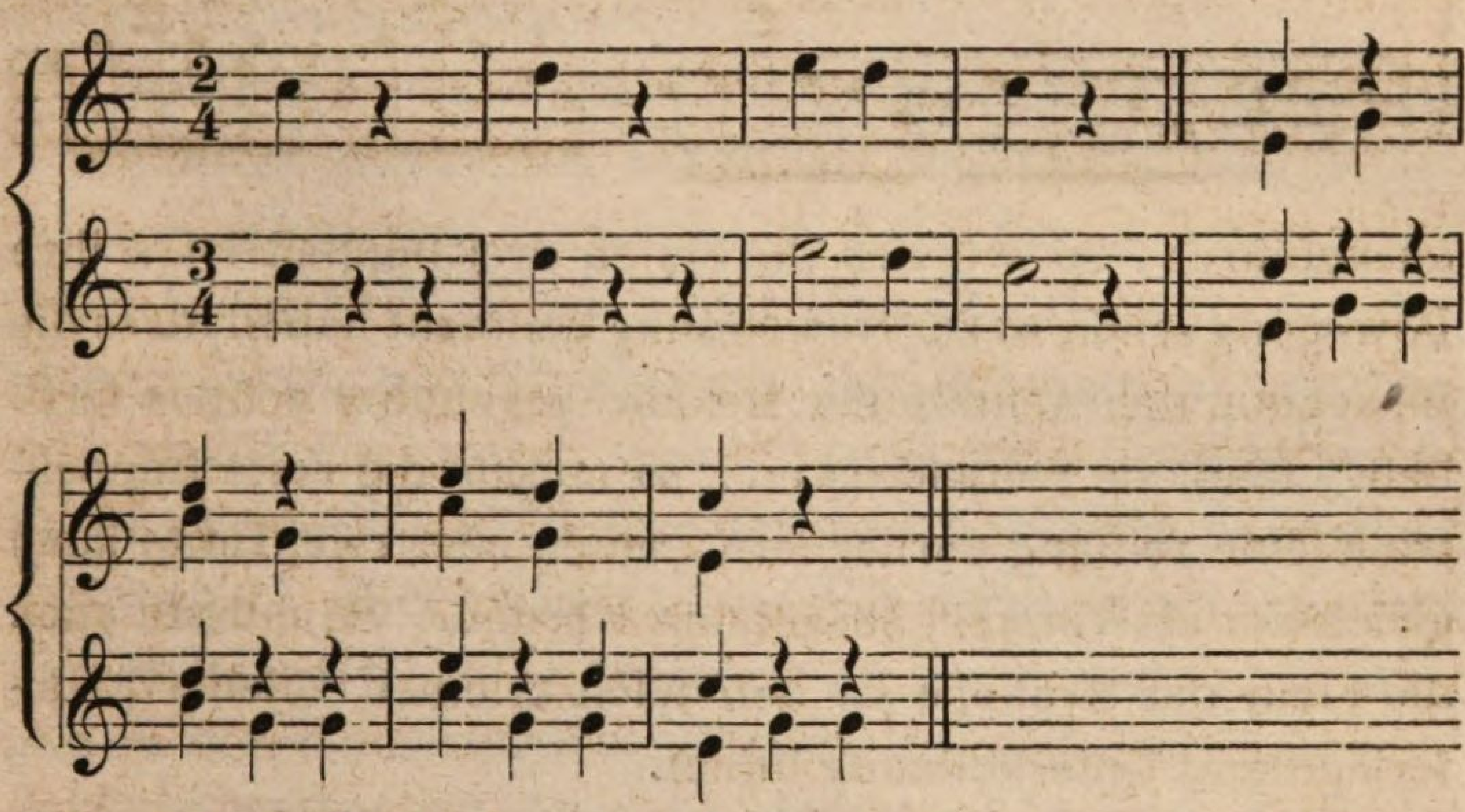
übertragen und diese Uebungen allmählig bis zur zweiten Gliederung (also Sechszehntel im vierteltheiligen Takte) fortgesetzt.

Um den Schüler nicht zu ermüden, können verschiedne Sätze nach Art der obigen einfachen abwechselnd genommen werden; auch die Gliederung lässt vielerlei Ausführungen zu. Es ist aber höchst aufklärend und sicherstellend für den Schüler, die Gliederungen an den vorher einfach geübten Sätzen (als figurale Variationen) zur Ausführung zu bringen.

D. Dreitheiliger Rhythmus.

Dreitheiligkeit scheint dem Gemüth oft zusagender, weil sie sich mehr dem Wellenschlage der Gemüthbewegungen nähert, als der verständig-scharfe Gegensatz der in der Zweitheiligkeit liegt. Allein das Maassgebende bleibt im Rhythmus Verstand und Wille, das heisst Bestimmtheit und Selbstbestimmung; bildende und festende Form ist also der zweitheilige Rhythmus; der dreitheilige kann nur nach jenem zur Deutlichkeit und Uebung kommen.

10. Der Anfang scheint am zweckmässigsten mit der Umsetzung einiger der früher geübten zweitheiligen Sätze in dreitheilige, z. B.



gemacht zu werden, weil sich dann die ganze Aufmerksamkeit wieder auf den einen Gegenstand wendet, und weil so die rhythmischen Wirkungen sich gegenseitig erläutern. Darauf folgen

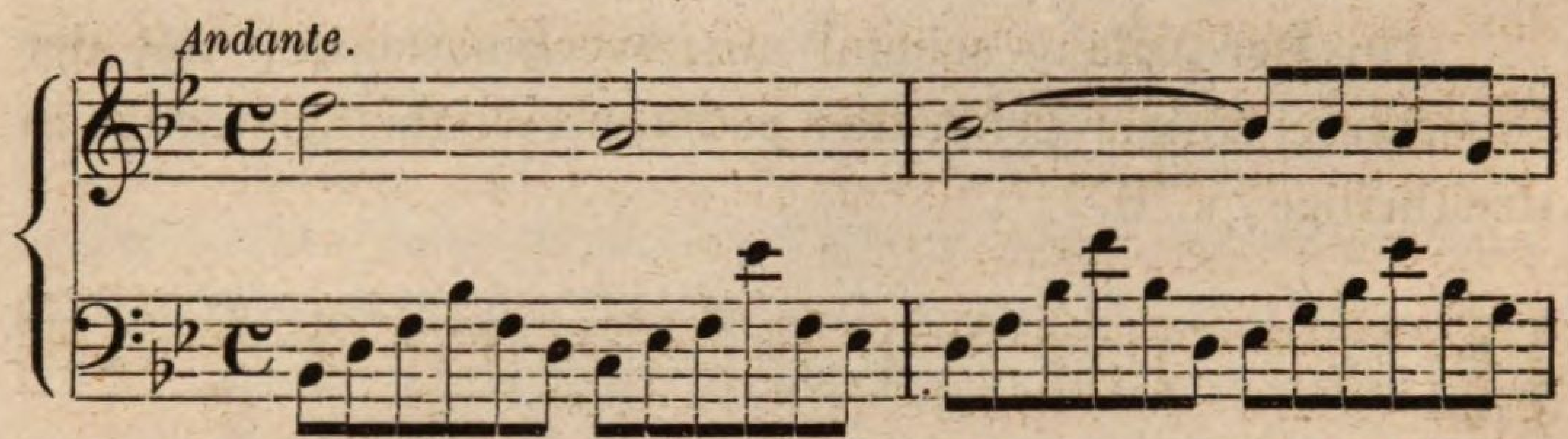
E. gemischte Rhythmen,

und zwar zuerst

11. dreitheilige Zergliederungen zwei- und dreitheiliger, zweitheilige Zergliederungen dreitheiliger Taktarten, z. B. Sätze im Sechs- und Neunachteltakt, Triolen im Zwei- und Dreivierteltakt, Achtelbewegung im Dreivierteltakt.

Endlich kann nun

12. an besondern Beispielen der abwechselnde Gebrauch zwei- und dreitheiliger Rhythmen, zuletzt die gleichzeitige Ausführung derselben von verschiednen Spielern (da muss jeder seine Bewegungsweise unerschütterlich festhalten) und von demselben Spieler geübt werden. Das letztere (offenbar das Schwerere) gelingt am besten, wenn die eine Bewegungsweise schon festgestellt ist und halb unbewusst fortgeführt werden kann. Wäre dies Sätzchen z. B.



auszuführen, so würden die ersten drei Doppeltriolen ihre Bewegung schon so zur Gewöhnung gebracht haben, dass die Bewegung den Achteln der Melodie gegenüber achtlos fortliefe; fänd' sie Schwierigkeit, so müsste die erste Doppeltriole eine zeitlang vorher (etwa einen oder zwei Takte lang) gleichsam als Vorspiel ausgeführt werden. So müsste auch die Figur der Synkope an den nächstkleinen Gliedern Unterlage und Unterstützung finden,



ehe sie ununterstützt —



gebraucht würde.

Hier aber ist den Vorübungen offenbar eine Gränze gezogen; die letzten reichen schon in das Gebiet hinein, in welchem man unter künstlerisch freien nicht für den Schulzweck geschaffnen Kompositionen zu wählen hat. In Bezug auf weitere Ausbildung und Befestigung der rhythmischen Befähigung sind vor allem gut geschriebne Märsche (wir haben deren unter Andern von Beethoven und Ferdinand Ries) und Tänze (auch Balletmusik) dann aber Ouvertüren und Symphonien zu benutzen, da Orchestermusik im Allgemeinen kräftiger und einfacher gezeichnet und rhythmisirt wird, als Quartett- oder Piano-Kompositionen.

Ich will von diesen Vorschlägen nicht scheiden, ohne auf zweierlei hinzuweisen.

Erstens erwäge man, dass die Schulung für Ton- und rhythmische Befähigung schon an sich selber weder Beschwerlichkeit noch erheblichen Zeitaufwand fodert. Sie wirkt vielmehr für Schüler und Lehrer belebend, wenn der letztere Kraft und Theilnahme des Schülers zu wecken und in Eifer zu setzen versteht und jene Uebung neben andern vertheilt, nicht ununterbrochen bis zur Ermüdung unternimmt. Dies ist aber nach jeder Richtung hin ohnedem nothwendig. Die Musik fodert selbst für geringere Leistungen so vielerlei Kenntnisse Fertigkeiten und Befähigungen, dass ein erfahrner Lehrer gar nicht daran denken wird die Fächer auch nur eine Stunde lang zu vereinzeln. Werden jene Uebungen unterlassen, ohne dass Gehör und Takt schon vor der Lehre zur Entwickelung gelangt sind oder neben ihr sie gewinnen: so ist ewig wiederkehrende Arbeit bei jeder neuen Aufgabe die Folge, und es tritt an die Stelle belebten fühl- und thatkräftigen Sinns im besten Fall' Abrichtung und Gewöhnung. Ich selber (wenn ich auf eigne Erfahrung mich berufen darf) habe die Vernachlässigung der rhythmischen Kraft mit wahrem Erstaunen an einem Kompositionsschüler zu beobachten gehabt, der mit unge-

meinem Talent Fleiss und Geschick Komposition studirte und übte, der zuvor schon sein Klavierspiel soweit ausgebildet hatte, dass er in technischer Hinsicht den schwersten Sätzen von Liszt und Andern gewachsen war, dabei aber so unrhythmisch — nämlich accentlos spielte, dass ich oft, wenn er anfing eine neue eigne Komposition mir vorzuspielen, nicht unterscheiden konnte ob der Takt zwei- oder dreitheilig war, bis ich auf die Noten gesehn.

Zweitens erwäge man, dass jene Uebungen die geistige Kraft des Schülers im Allgemeinen anregen. Er muss lebhaft und kräftig fühlen, was ihm einfach und klar gegenübertritt, er muss, was er aus dem Grunde mit auferbaut, deutlich erkennen und im Geiste bewahren, und zwar nicht in todter Gedächtnissform wie wir Fremdes, z. B. Vokabeln oder Namen und Zahlen ohne Zusammenhang merken, sondern in belebter Vorstellung wie er selber es gebildet. So gering auch neben Kunstwerken jene Gänge für Gehörbildung und die rhythmischen Umwandlungen erscheinen, so sind sie doch dem Schüler Anregung zur Selbstthätigkeit oder vielmehr der Anfang derselben. In der Selbstthätigkeit aber kommt der Mensch erst zu seinem Recht und zum freien vollen erfrischenden Gebrauch seiner Kräfte. Ein Aufsatz den der Knabe selbst verfasst, ein Lied das uns selbst aus der Seele gequollen — ja wär' es nur in kühlerer Stunde fein ersonnen, erweckt und befruchtet mehr in uns, als zehnmal besseres Fremde.

Entwickelung des Tonsinns und des rhythmischen Sinns sind die ersten und unbedingt nothwendigen Grundlagen für Musikbildung. Ich habe desshalb am längsten bei ihnen verweilt, selbst auf die Gefahr vielen Lehrern mancherlei von ihnen selbst schon Erkanntes oder Angebahntes und glücklich Fortgeführtes darzulegen. Es kommt ja hier

gar nicht darauf an, ob irgend ein Gegebnes mir oder wem sonst ursprünglich angehört, sondern darauf, dass, was irgend Einer von uns gefunden und versucht, Allen die es prüfen und gutbefinden zu Statten komme. Dies Buch soll, ich erinnere hier an meinen Wunsch, vor allem als ein Nicht-meiniges gelten.

In den fernern Betrachtungen, so wichtig auch ihr Gegenstand ist, darf ich mich kürzer fassen. Sie betreffen alles was über Gehör- und Taktentwickelung hinaus zur Musikbegabung zu rechnen ist. Für sie kann nicht sowohl eine eigentliche Methode zusammengestellt als die allgemeine geistige Einwirkung und Leitung des Lehrers angeregt werden.

Jenen beiden unmittelbar an das Sinnliche geknüpften Fähigkeiten gesellt sich in gleich naher Anknüpfung eine dritte zu, die man »Klangsinn« nennen kann, die Fähigkeit für Auffassung der Klangverschiedenheiten.

Es wär' ein Irrthum, wenn man diese Fähigkeit soweit in Allen oder den Meisten voraussetzen wollte, dass sie keiner weitern Sorge bedürfte. Würden wir, wenn der Sinn für Klang geweckt und gereinigt wäre, soviel unsaubre widrige Sprachweisen voll näselnder gurgelnder zischender verwischter oder verhärteter Laute vernehmen? würden wir uns jenes thierische Gequirl und Gegrölz der Leierkasten gefallen lassen und würde man in Berlin, in dieser »Metropole der allerfeinsten und allerreinsten Intelligenz« das einzige Asyl, den Thiergarten mit einer engen Postenkette leierkästender Invaliden ... versorgen? würde man erträglich finden überall, in Oper und Ballet wie in den Gärten, das *Cornet à piston* mit seinen geklemmten Klängen an der Oberherrschaft über die Melodie zu treffen und sich unaufhörlich den Brutalitäten der blech-überladnen Orchester preisgegeben zu sehn? Wahrlich wir dürfen nicht allzustolz sein auf unsre Kunstbildung, solange noch

das Leben Zeugniss über Zeugniss ablegt von der Mangelhaftigkeit oder Verrenkung des Sinns. Was lassen wir uns für Aug' und Ohr Alles gefallen! und was Alles geht uns damit verloren!

Der Musiklehrer dem Schüler gegenüber vermag in Bezug auf Klangwesen im Grunde nichts, als unablässig Sinn und Bewusstsein wach zu halten und technisch für die verschiedenartigen Klangarten anzuleiten. Gute Lehrer für Gesang Streich- und Blasinstrumente sind in ihrem Kreise sehr wohl darauf bedacht. Weniger scheint dies bei Klavierlehrern der Fall zu sein; besonders bei denen der neuesten Richtung, die für die erfoderliche Virtuosität nimmer genugthun können und darüber oft das »Studium des Tons» (wie man es gewöhnlich nennt) die Hervorbringung mannigfacher und angemessner (das heisst dem jedesmaligen Sinn gemässer) Klangweisen versäumen. Man muss besonders in neuester Zeit an Liszts Spiel mit Bewunderung lernen, wie vielfacher Färbung das für die Mehrzahl einfarbige Piano fähig wird, wenn ein beseelter Finger es weckt.

Allein mit dieser Sorge für das nächste Fach scheint mir unsre, der Lehrer Pflicht nicht abgethan. Nicht Sänger und Geiger, nicht blos alle Ausübenden, auch Dirigenten und Komponisten bedürfen des erweckten und geläuterten Klangsinns, auch die blos Empfangenden, wie beim Anschaun eines Gemäldes neben Formsinn auch Farbensinn in Thätigkeit tritt. Ist unsre Kunst die Blüte des Schalllebens, so muss unsre Lehre so weit sie reicht unter den Menschen dies Schallleben wecken und läutern. Und das muss sie nach allen Seiten hin; denn der Mensch ist ein einig ganzes Wesen, und so nur, in Einheit aus dem Ganzen kann seine Bildung gedeihn.

Uns liegt ob, wo wir nur können Reinheit Wohlklang und Karakter der Sprache zu Bewusstsein zu bringen und

zu pflegen. Wer nicht gut spricht hört auch nicht gut, wer unrein oder roh spricht dessen Klangsinn ist roh und unsauber oder unentwickelt, wessen Seele empfänglich und bewegt ist, der redet und hört auch gut und beseelt, und überträgt die Beseeltheit in Komposition Ausführung und Empfängniss.

Uns liegt ob, nicht blos die Kompositionschüler — obwohl sie vor Allen, sondern soviel wie möglich alle Zöglinge zur Aufmerksamkeit auf das Klangwesen, zur Unterscheidung und Verständniss der verschiednen Klangarten zu wecken, sie zur Beobachtung der einzelnen Instrumente und ihres Zusammenklangs in den verschiednen Mischungen anzuregen und bald hier bald dort durch gelegentliche Andeutungen (nicht durch systematisches Theoretisiren und Aesthetisiren) Verständniss anzuknüpfen. Die Klangweise einzelner Instrumente beobachtet man am besten, wenn das Instrument allein oder wenn es in Tonstücken zu Gehör kommt, die keinen tiefern Antheil erwecken und dadurch der Beobachtung vergessen machen. Klangmischungen beobachtet man in reicher Mannigfaltigkeit bei K. M. Weber Berlioz Meierbeer Wagner, Wohlklang bei Rossini, Pracht des Klangwesens bei Spontini, Alles dies mit Wahrhaftigkeit des Karakters bei Haydn und Beethoven, Andre nicht zu erwähnen, die sich in einer oder der andern Richtung hervorgethan.

Gleiches, nicht weniger aber auch nicht mehr, haben wir zu thun, um unsre Zöglinge nach den verschiednen Richtungen, die oben als Gefühl oder Empfänglichkeit für Bedeutung der Musik, als Schönheitsinn u. s. w. bezeichnet worden, zu fördern. Nicht unsre Auffassung nicht unser Urtheil kann ihnen frommen, wären auch beide die richtigsten und tiefsten; nur eigen Gefühl und Urtheil sind dem Menschen und seinem Thun und Empfangen maassgebend und gedeihlich. Am wenigsten dürfen wir erwarten, dass Jugend oder Kindheit empfinde und entscheide wie der ge-

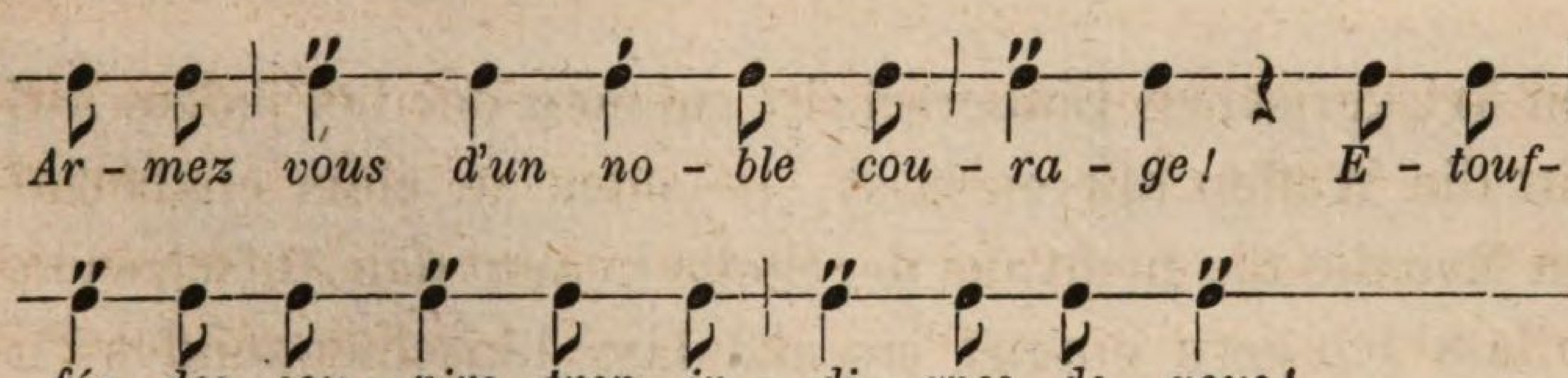
reiftere Mann. Der natürliche Entwickelungsgang wiederholt sich in jedem, und lässt sich ohne Zerrüttung nicht wohl ändern. Erst muss der Sinn erwachen und der Knabe sich am Sinnenspiel ergötzen; dann muss der Jüngling im Wellengeschaukel der noch unbestimmten Gefühlswallungen sich beseelt — seelig fühlen, eh' er sich den Schlägen und Pulsen der Leidenschaft hingiebt, eh' er die schroffen Gegensätze dann die feinere tiefangelegte Verschiedenheit der Karaktere begreifen und die Alles durchherrschende Idee fassen lernt.

Das Alles muss der Lehrer kennen — nicht theoretisch oder philosophisch, sondern im Leben muss er es geschaut und empfunden und in der Kunst wiedererfahren haben; er selber muss sich nicht bei dem Sinnenspiele versäumt, nicht bei jener stets fabelhaft gebliebnen »Schönheitlinie« für immer niedergelassen haben die so oft (mit Berufung auf jenes falschgedeutete »Maasshalten« der Griechen) nichts anders bedeutet als die Gränzwacht zwischen dem uns Genehmen Angenehmen und der vollen reinen Wahrhaftigkeit des schauenden Geistes. Der Lehrer muss das volle Leben und die ganze Kunst von der Schwelle bis in ihre Tiefen geschaut und in sich aufgenommen haben, oder unablässig dahin trachten.

Und damit muss er Zeit für Zeit neben den Zögling sich stellen, ihn erkennen, und was ihm in jedem Augenblick annehmbar und förderlich ist ermessen. Das muss er ihm nicht aufreden vorpredigen oder »beweisen« und aufzwingen; nur der ungezwungne Sinn erschliesst sich, jeder Zwang jede Aufdringlichkeit scheucht die zarten Fühlfäden der sich entwickelnden Seele zurück, und verwandelt Willfährigkeit ja innres Verlangen in Widerstreben. Vielmehr muss er durch Wahl und Wechsel der Beschäftigung, durch einen scheinbar absichtlos hingeworfnen Wink, durch ein erklärend Wort wenn er die Frage auf der Lippe des

Jünglings fühlt, durch bestärkende Aufweisung dessen was eben Eindruck gemacht und zur Erkenntniss emportaucht in andern Werken oder Sätzen, durch Gegeneinanderstellung des Verschiednen — durch alle möglichen Mittel muss er den Fortschritt hervorlocken und stützen.

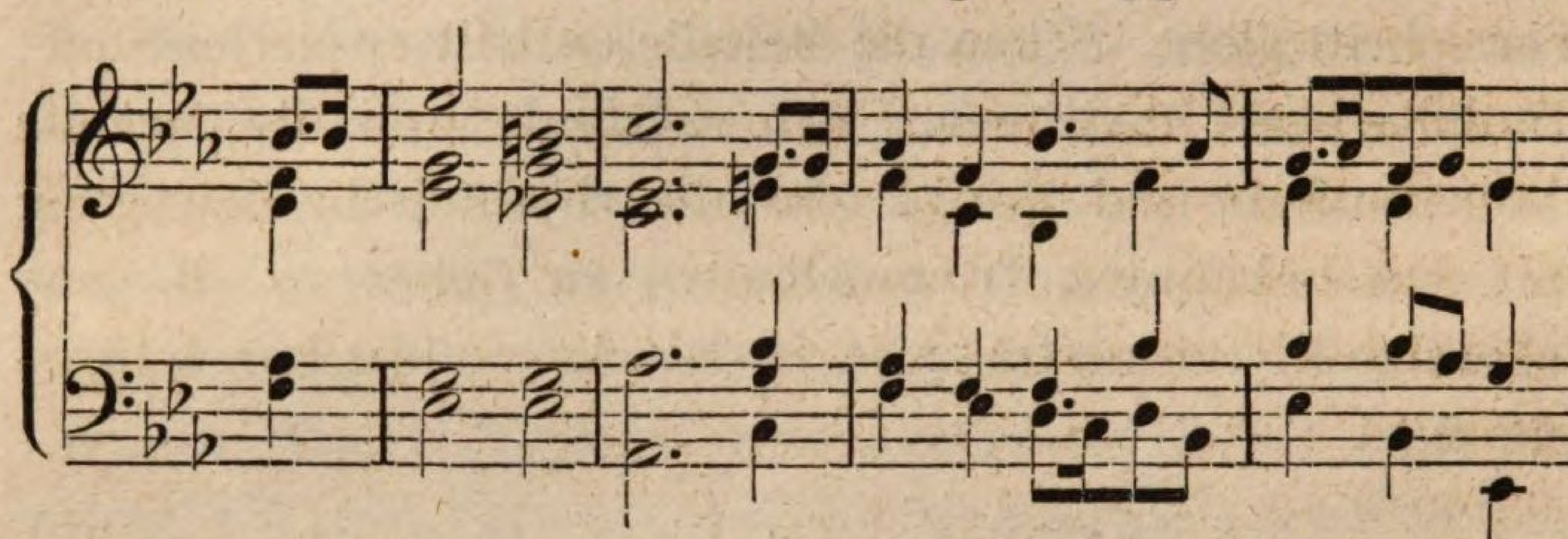
Ein besondres Mittel zu scharfer Auffassung und Erkenntniss zu führen ist Zergliederung; denn eben die Vielseitigkeit der musikalischen Produktion, die Vielfachheit der Ausdrücke die hier zu einer Gesammtwirkung zusammenfliessen erschwert Erkenntniss, ohne die es keinen sichern Fortschritt giebt. Schon die Melodie enthält zweierlei Stoff: Tonfolge und Rhythmus. Man entkleide nun die Melodie ihrer Tonfolge und bringe blos die rhythmische Bewegung mit den bekannten Trommellauten zu Gehör, z. B. jene mächtige Klytämnestra-Arie in Glucks aulidischer Iphigenie so:



so werden gleich Rhythmus und Tonfolge jedes in seiner Bedeutsamkeit einleuchtend, manch' einschmeichelnde Tonfolge wird sich als Melodie unkräftig und weibisch erweisen (man betrachte diese monoton choralartigen Lieder mit und ohne Worte) bei mancher wird — man fasse das Allegretto der Adur-Symphonie wohl auf — die gesammte und doch energiefähige Kraft sich durch zurückhaltende Tonbewegung bei regem Puls des Rhythmus verkünden.

Ich habe häufig dadurch schnell und kräftig zur Erkenntniss gebracht, dass ich gegen Schüler (in der Komposition, im Jünglingsalter) mit Entschiedenheit »das Gegentheil der Wahrheit« die sie schon dunkel in sich fühlten

behauptete. Nichts fodert Selbstbestimmung und erleuchtete Ueberzeugung stärker heraus, als ein solcher unserm aufdämmernden Bewusstsein schroff entgegentretender Ausspruch. Auch das hab' ich oft förderlich gefunden, einer falschen Auffassung und Ansicht beizustimmen und allen möglichen Vorschub zu leisten, bis sie sich im Verfolg selbst als unhaltbar erweisen musste. In dieser Absicht könnte man (ich gebe die nächsten mir einfallenden Beispiele, dergleichen gelingt aus dem Stegreif im Unterrichten am besten) aus einem vielleicht choralartig schleppenden Marsch,



den kriegerischen Einherschritt rühmen der bei jedem Auftritt die Waffen klirren lässt, — oder an einer engbrüstigen Melodie die nicht aus der Stelle kommt den Aufschwung. So lass' ich gern einmal ein allzulang hinschleppendes Fugenthema zu; schon der Gegensatz macht Noth, die erste Durchführung wird schon unerträglich weitläufig. So zeig' ich Wohlgefallen, wenn sich in ersten Orchester-Versuchen allzufrüh die ganze Masse der Instrumente aufhäuft; unversehens zeigt sich dann bei dem Bedürfniss einer Steigerung die Unmöglichkeit derselben, da man Alles schon verschwendet hat. Dann ist es an der Zeit, auf die weise Oekonomie eines Beethoven (in der Pastoral- oder C-moll Symphonie) hinzuweisen und die innerliche Macht der einzelnen Instrumente oder weniger wohlverbundner gegenüber der blos materiellen Anhäufung zur Erkenntniss zu bringen.

Dies Verfahren setzt allerdings eine schon in kräftiger

Entwickelung begriffne Urtheilskraft und Selbständigkeit des Zöglings, und genaue Beobachtung desselben voraus. Ich bahne mir diesen Weg dadurch, dass ich unablässig den Jünger ermahne, nichts was ich oder irgend Jemand ihm sagen mag ohne Selbstprüfung für wahr und richtig anzunehmen. Dies gilt für jeden Menschen und jeden Beruf, für keinen aber mehr als für den Künstler. Ueber alle Lehren und Lehre hinaus ist sein Wirken ein rein-persönliches und muss er allein es vertreten.

Kommt der Entwickelung der an die Sinne geknüpften Anlagen und der mehr geistigen Richtungen der Einfluss des Beispiels und des ganzen anregungvollen Lebens zu Hülfe: so wird sich auch jene Summe von Kräften und Strebungen die wir Talent nennen vergrössern und Gewinn bringen. Denn wie der Geist des Menschen ein einiger ist, so kommt, was in einer Richtung geschieht, dem Ganzen zu statten. Die Entfaltung der musikeignen Begabung setzt Fassungs- und Vorstellungskraft, Gefühl und Nachdenken, Thätigkeitstrieb und Willenskraft in höhere Spannung. Sie regt selbst die sympathetische und mit ihr die höhere Theilnahme des Gemüths an, in der Gefühl und Erkenntniss zusammenschmelzen in ein einiges nicht weiter scheidbares Fassungsvermögen; ja sie weckt zum Fluge die schöpferische Phantasie (wenn sie dem Geist des Zöglings inwohnt) und lenkt ihn befähigend in die Region der Töne.

Unscheinbar ist das Samenkorn das der Lehrer zeitig ausstreut, und bleibt den Meisten unbemerkt, vergessen im Aufglanz späterer Erfolge die doch hier gekeimt, bespöttelt wenn es — wie häufig! auf taubes Gestein fiel oder zwischen erstickende Nesseln und Dornen, oder auf die gemeine Heerstrasse um zertreten zu werden.

Der Lehrer auch muss seinen Sinn auf Höheres richten als auf den Lohn des Erfolgs.

X.

Geschicklichkeit und ihre Entwickelung.

Begriff der Geschicklichkeit. Ihre kunstfremde Natur. Ihre Nothwendigkeit. — Grundsatz der Lehre. Antheil des Geists. Neigung. Sammlung. Willenskraft. — Erhöhung dieser Kräfte. Die Schwächern, Starken, Flüchtigen. Störung der Kraft. — Das vom Blatt Spielen und Singen. — Die eigentliche Technik. Ihre Stellung in Lehre und Kunst. Technik als Mittel oder Zweck. — Zerfällung der Lehre in eine technische und eine künstlerische Periode. Die Singlehrer und ihr Einfluss. Bachs Autorität. Mischung technischer und künstlerischer Aufgaben. — Maass technischer Uebung. Unmöglichkeit vollkommner Vorbildung. Klementi. A. E. Müller. Moscheles. Czerny. — Elementartechnik. Schall- und Klangbildung. Geläufigkeit. Geistiger Antheil. Selbsthören. Selbsturtheilen. Mechanische Förderung. — Geläufigkeit. Gliederung nach Organ und Foderungen. — Arm und Hand als Organe für Klavierspiel. — Fingerbildung. Hülfmaschinen. — Geistige Theilnahme. Nachdenken. Selbsterfindung. Kunstsinn. — Kunst und Kunsthandwerk.

Die dritte jener Aufgaben, die sich der Kunstlehre stellen, ist Entwickelung der für ihre Ausübung erfoderlichen »Geschicklichkeit.«

Geschicklichkeit ist bekanntlich vorzugsweis der Ausdruck für thatsächliche Befähigung. Wenn irgend etwas That werden, Gestalt und Wirklichkeit durch uns gewinnen soll, bedürfen wir dazu geeigneter und bereiter Organe. Diese Organe sind uns angeboren, bedürfen aber wie der ganze Mensch der Entwickelung je nach dem Maass der ihnen sich stellenden Aufgabe.

So zeigt sich dem ersten Hinblicke Geschicklichkeit allerdings als blosse Uebung des Körpers. Dies ist die Vorstellung vieler Künstler und Lehrer; daher der Name

»Technik« der jene Uebung als etwas Aeusserliches und Handwerkmässiges bezeichnet, im Gegensatze zur Kunst in der der Geist des Ausübenden maassgebend ist.

In diesem Sinne muss allerdings ausgesprochen werden: Geschicklichkeit ist nicht »die Kunst.« Dass ich Stimm- und Sprachorgane, Hand und Finger am Instrument' in dieser oder jener Weise bethätige, hat mit der Empfindung die mich beseelt, mit der Idee des Werks das durch mich laut wird keinen unmittelbaren Zusammenhang, ist nur äusserlich Mittel für jene innerlichen Vorgänge und Triebe, das ich nach Gutdünken vielleicht durch ein andres ersetzen kann. Daher sind auch die für Gewinn technischer Fertigkeit bestimmten Uebungen nicht künstlerischen Inhalts; was in ihnen gegeben wird, ist nicht um seiner selbst willen als Offenbarung künstlerischer Empfindung oder Vorstellung hingestellt, sondern soll nur dem äusserlichen Mittel zur Vervollkommnung dienen. Daher erhöhn alle möglichen Uebungen der Anstelligkeit das künstlerische Vermögen des Sinns und Geistes nicht im Mindesten.

Vielmehr muss man das Wesen dieser Geschicklichkeit und die Bethätigung um sie kunstwidrig nennen. Denn in ihr nagt der Widerspruch am Gemüth, dass man sich an Kunst und um sie beschäftige gleichwohl aber nicht in ihr lebe, dass der Sinn unaufhörlich von ihr angereizt werde während das Gemüth niemals befriedigt sein könne. So verwandelt sich, was Ausströmung der Seele und Nahrung für sie sein soll, in ein blos nach äusserer Zweckmässigkeit bemessen Geschäft; die Kunst wird materialisirt indem man sie nur als Stoff ohne geistigen Gehalt anfasst; man gewöhnt sich dem künstlerischen Element kalt und ohne Antheil des Gemüths gegenüberzustehn, auf die Gefahr zuletzt die Empfänglichkeit für den Inhalt der Kunst einzubüssen.

Will man sich von der widerkünstlerischen Natur technischer Beschäftigung überzeugen: so blicke man dahin, wo sie sich rein und in ihrem höchsten Erfolg zeigt, auf jene Virtuosen, denen die ganze Kunst in den körperlichen Gaben und Errungenschaften ihrer Person aufgegangen ist, — wie Hühnern, denen man vom niedergeduckten Kopf über den Schnabel den Fussboden entlang einen Kreidestrich zieht, der Anblick der weiten Welt umher im Hinstieren auf den einen Strich entschwindet. Dieser schöngezogne Ton, dieses *Mezza voce*, diese Triller Arpeggien chromatischen Laufe: das ist ihnen die Kunst, — »Bewundrung von Kindern und Affen, wenn euch darnach der Gaumen steht.« Die Kunst! die hoch über allen Eitelkeiten emporschwebt in das Reich der Ideale, Psyche mit den leichten glanzströmenden Schwingen! die rupft ihr aus, so ist's ein garstger Wurm. Und um dieser ewig aufgewärmten Wunderthaten willen jahrelange geistabstumpfende Mühsal technischer Uebung unabsehbar! und dann um der persönlichen Verherrlichung willen dieses Ringen und Bücken und Dringen um nur erst zum Debüt zu kommen, diese Bewerbungen um Protektion der Kritiker der Höfe der »Gönner«, diese Heer- und Querstrassen um »ein volles Haus« und »Applaus« zu haben (wär' es auch für Hunderte von Freibillets) und nach einem Jahrzehnt (wenn es so hoch kommt) des Glanzes neben irgend einem neuen Namen Vergessenheit, eben so unverdient als zuvor die Bewundrung! Wer einen solchen Lebenslauf genau beobachtet hat, den muss der Inhalt desselben gegenüber dem ächten Künstlerwirken für immer über die technische Richtung aufgeklärt haben.

Gleichwohl ist Geschicklichkeit dem Kunstübenden unentbehrlich und muss erworben werden. Ohne Fertigkeit ist der Künstler eben nicht fertig; tiefste Einsicht reinste

Hingebung und Begeistrung kann ohne vorbereitete und genügende Geschicklichkeit nicht zu rechter That kommen.

Wie erwerben wir jene Geschicklichkeit, ohne den Nachtheilen der Aneignung zu verfallen? Dies ist die Frage die sich hier stellt.

Im Allgemeinen antwort' ich darauf: dass wir erstens selbst jener unentbehrlichen Eigenschaft und den für sie nöthigen Uebungen die der Kunst zugewandte Seite abgewinnen, sie an die Kunst knüpfen müssen; zweitens dass wir dem Kunstfremden und Kunstwidrigen auch hier nicht mehr Raum geben dürfen, als für den Zweck nöthig ist; drittens dass wir die Beschäftigung mit ihr stets dergestalt mit rein-künstlerischer Bethätigung wechseln lassen, dass in keinem Abschnitte, ja nicht eine Stunde lang Bewusstsein und Gefühl von der Kunst abgedrängt werden.

Dies alles ist gar wohl möglich und wie mir scheint ohne Schwierigkeit zu bewirken, wenn man sich die Sache klar macht.

Betrachten wir doch vor Allem diese so nöthige und in ihrer Aneignung so bedenkliche Geschicklichkeit näher. Ist sie und die Uebung für sie wirklich nur dem körperlichen Organ eigen, das wirken soll? Hat der Geist dabei wirklich nur kunstfremde Betheiligung? Hier so wenig wie irgendwo können wir Geistiges und Körperliches in unserm Thun schlechthin scheiden. Auch bei der Uebung der körperlichen Organe ist selbstverständlich der Geist in Wirksamkeit. Es kommt darauf an, diese Wirksamkeit nach allen Seiten hin anzuregen und vorzugsweis auf das Künstlerische hinzulenken, das der Technik ebenfalls noch inwohnt oder nahsteht.

Vor Allem muss neben jener Geschicklichkeit der Organe die andre beachtet werden, die ausschliesslich oder

theilweis Gewandtheit und Leichtigkeit des Geistes für gewisse Operationen ist, und in der das Geistige allein wirkt oder dem Organischen entschieden voransteht. In diesem Sinne nennen wir geschickte Rechner oder Zeichner u. s. w. diejenigen, die mit besondrer Sicherheit und Leichtigkeit für ihr Geschäft ausgestattet sind.

Diese Geschicklichkeit oder Gewandtheit des Geistes ist auch in der praktischen Musik vor allem im »Notenlesen« von Bedeutung, für den Musiker vom Fach unerlässlich. Sie besteht darin, dass man die Notenschrift mit ihren Ton- und Taktbestimmungen, Vortragzeichen und dem Gesangtext so schnell lese als das Tempo bei der Ausführung fodert.

Gehn wir nun auf nähere Betrachtung aller Art von Geschicklichkeit ein: so findet sich, dass sie allerdings zuerst Naturbegabung fodert — ein geeignet Organ, dann Entwickelung und Gewöhnung desselben zu erhöhter Kraft und Gewandtheit. Hier, schon im Beginn der Bethätigung, tritt der Geist in vielfache Mitthätigkeit; es bedarf der Neigung und des Entschlusses für die Uebung, der Aufmerksamkeit für die technischen Regeln und ihre Befolgung, der Beharrlichkeit am Werke. Hier mit dem Beginn ist auch die Gefahr des Ablenkens von der künstlerischen Bahn gegeben. Das Unkünstlerische technischer Uebung kann lebhafter und feiner Empfindende zurückschrecken; umgekehrt kann kältern oder zu Eitelkeit neigenden Geistern unter dem Bemühn um Geschicklichkeit das Streben nach wahrem Kunstgehalt, ja der Sinn dafür verloren gehn.

Nach der Vorbereitung kommt die Anwendung. Es ist irgend ein Grad technischer Fertigkeit erworben, und soll nun für bestimmte Aufgaben verwendet werden.

Hier bedarf es nächst dem allgemeinen Vorsatze der Sammlung des Gemüths, des Bereitseins aller geistigen Kraft eben jetzt in diese bestimmte That überzugehn, der Entschlossenheit sie jetzt gleichviel mit welchen Mitteln

zu thun, des schnellen Urtheils in der Wahl der Mittel. Es bedarf der Geistesgegenwart plötzlichen störenden Verhältnissen gegenüber, des Selbstvertrauns und jener unbedingten selbstlosen Hingebung an die Sache, die den edelsten Muth verleiht. Es ist klar, dass ohne diese geistigen Eigenschaften alle Vorübungen und Vorbereitungen erfolglos bleiben; wer hat nicht schon peinlich mitangesehn, wie der Mangel an ihnen, wie Zerstreutheit und Blödigkeit oder augenblickliche Befangenheit das wirklich erworbne Geschick lähmen?

Nun erst überblicken wir die Aufgabe die sich hier der Lehre stellt vollständig. Wir erkennen in dem Begriff der Geschicklichkeit nebeneinander und ineinandergreifend Natur-Anlagen, sittliche und geistige Thätigkeiten (Neigung Willenskraft Urtheil) neben der Uebung der körperlichen Organe. Jene sittlichen und geistigen Kräfte sind allerdings allgemeine, und grösstentheils Gegenstand der allgemeinen Erziehung. Allein sie kommen hier zu besondrer Anwendung, die angeeignet werden muss. Entschlossenheit Muth Urtheilsschnellkraft können nach einer Richtung hin vorhanden sein, nach der andern fehlen.

Was kann und muss also für die Bereitschaft aller jener Eigenschaften, die die Ausübung fodert, geschehn? — Die Erörterung muss vom Allgemeinen zum Besondern fortschreiten, also bei den Eigenschaften anknüpfen ohne deren Mitwirken selbst erworbne Geschicklichkeit nicht zur Geltung kommen kann. Abermals wird sich bestätigen, dass Kunstlehre Erziehung sein muss.

Nächst der Neigung ist es vor allem Wille und Ausharren im Willen, was die That erfodert. Nur unvollkommen und nachtheilvoll wird der Wille durch Zwang oder Verlockung von aussen ergänzt. Diese äusserlichen Antriebe wirken auch nur äusserlich; sie ziehn von der Sache ab und ersticken oder übertäuben die Neigung. Das Verkehr-

teste hier wie in jeder Lehre sind »Strafarbeiten« und »Strafübungen«; sie verwandeln in Scheu und Pein, was Gegenstand der Neigung sein sollte. Der reine Wille besteht nur, so lange Neigung zur Sache lebt.

Soll der Wille gekräftigt, so muss die Neigung erhöht und ihre Befriedigung als erreichbar, wo möglich als nahliegend gezeigt werden. Denn der Jugendzeit, in der voraussetzlich Musikbildung begonnen wird, ist (wie schon früher bemerkt worden) nicht Fernblick und Ausdauer des reifern Alters eigen; man muss ihr nähere Zielpunkte bezeichnen und dazu die Aufgabe zergliedern. Dem Lehrer kann jede Studie nur als Theil der ganzen Ausbildung, jedes Werk das in Spiel Gesang oder Komposition zur Ausführung kommt nur als Mittel zum allgemeinen Zweck gelten; er weiss, dass vor dem letzten Schritt' in der That noch gar nichts vollkommen erreicht ist, dass Komposition oder Vortrag, wär' es auch nur eines Marsches, nur dem ausgebildeten Künstler vollkommen gelingt. Dies ist der richtige Standpunkt für den Lehrer, er ist es nicht für den jugendlichen in den Schwächen seines Alters und Schwierigkeiten der Aufgabe befangnen Schüler. Ihm muss die grosse Aufgabe in ihren Gliedern individualisirt werden. Nicht die Summe von Fertigkeiten deren er bedarf soll ihm gezeigt werden: sondern diese eine Geschicklichkeit, die den Anfang machen muss oder deren es gerade für die vorliegende Aufgabe bedarf; die ist sein erstes Ziel, das zweite ist dann die rein-künstlerische Aufgabe, die zu gestaltende oder auszuführende Komposition; und dieses zweite Ziel ist zugleich Lohn für die Anstrengung, Erfrischung für die Neigung, Ermuthigung zu neuen Anstrengungen.

Dem Schwächern muss geholfen werden, die nächsten Ziele leicht und schnell zu erreichen; man muss sich mit

dem eben jetzt Erreichbaren zufrieden erklären und ihn dadurch ermuthigen, mit dem stillen Vorbehalt auf das jetzt unvollkommen Gebliebne später zurückzukommen. Dies ist wohl zu unterscheiden von planlosem Hinundhergehn. Alle Fähigkeiten und Fertigkeiten hängen unter einander so innig zusammen, dass die Lehre sie zwar trennen muss um ihnen einzeln beizukommen, gleichwohl nicht erwarten darf irgend eine zur Vollendung zu bringen, bis das Vermögen im Ganzen durch den Anbau aller Richtungen gekräftigt worden; man muss daher hier wie in jedem Bildungzweige mehrmals auf denselben Gegenstand zurückkommen, aber immer mit erhöhter Kraft und Einsicht, immer auf einem höhern Standpunkte. So führt ein steiler Bergpfad (wer dort gewesen denke der Gotthartstrasse) mehrmals über dieselbe Durchschnittlinie aber immer zu höherer Stufe. Indem man dem Schwächern die Aufgabe zerlegt, das übrigbleibende Höhere gleichsam mit ihm vergisst oder nicht gewahr wird, bewahrt man ihn vor dem herabstimmenden und schwächenden Gefühl nicht genügt zu haben, und richtet seine gesammelte Kraft auf den Punkt der jetzt einzig erreicht werden kann und soll. Und das mit voller Wahrhaftigkeit; denn was jetzt unerreichbar ist, kann nicht Aufgabe folglich auch nicht Gegenstand des Tadels sein. Unglaube an die Sache verschliesst das Gemüth, Unglaube an sich selber lähmt, unzeitige Schwierigkeit schreckt, unbegriffne hemmt, Gelingen kräftigt. Der Muth wächst, wenn von Zeit zu Zeit ein Rückblick daran erinnert, dass früher unerreichbar geschienen was jetzt gelingt, und dass darin eine Bürgschaft für weitern Fortschritt liegt. Jede Rückkehr desselben Punkts auf höherer Stufe muss zum Beweise höhern Standpunkts dienen.

Dem Starken muss bisweilen das Ziel zu hoch gestellt werden; das wird Muth und Spannkraft erhöhn. Einem

Gewaltigen gegenüber gilt der Manto wunderbares Wort: »Den lieb' ich der Unmögliches begehrt.«

Dem Leichtsinn, der Flüchtigkeit gegenüber sind zusammengesetztere Aufgaben rathsam, die nach dem ersten Angriffe zergliedert werden und den Schüler von anfänglicher Uebereilung und Flüchtigkeit überführen.

Ich rede von dem Schwächern, dem Stärkern. Wenden wir das auf die einzelnen Perioden und Momente der Lehrbahn an, so erreichen wir die volle Bedeutung der Grundsätze. Es giebt selten oder nie absolut Schwache und absolut Starke. Jeder hat neben starken schwache Seiten und Momente; folglich müssen jene Lehrmaximen nach jedem Moment im Schüler ermessen und angewendet werden. Hier ist der erste Wirkungskreis für menschenkundige Beobachtung und »die Kunst der Lehre« geöffnet.

Der Wille muss Entschlossenheit werden, eben jetzt — nicht irgend einmal sich zu vollziehn; er muss sich zur That zuspitzen, unbeirrt und ungehemmt durch Bedenken und Rücksichten.

Geben kann Kunstlehre diese Schnellkraft des Willens nicht; Natur muss sie begründen, das Leben sie erproben und erziehn. Wohl aber kann und muss sie an dieser Erziehung ernstlich und kräftig theilnehmen, sie muss in ihrem Kreise den Schüler zur Entschlossenheit gewöhnen. Unnachlässlich muss der Schüler angehalten werden, in einem Zuge was er sagen oder thun will zu vollenden. »Fang' an! Fahre fort! Ende!« dazwischen darf keine Pause sein, kein Rückblick keine Wiederholung oder Verbesserung stattfinden. Das ist der unverbrüchliche Grundsatz, der zur Entschlossenheit führt.

Daher scheint mir unrecht, den Schüler ohne äusserste Noth zu unterbrechen, etwa um Fehler berichtigen zu lassen oder Verirrungen zu bewahren. Unterbrechung hemmt die That, bricht die Entschlossenheit, stört und schwächt

Selbstgefühl und jene Andacht oder Versenkung in das Werk, ohne die kein Künstler etwas zu leisten vermag. »Lass den Schüler ausreden, zu Ende kommen!« nur unsichre Lehrer können das fürchten. Der seiner selbst und der Sache gewisse Lehrer merkt sich in der Stille jeden Fehler (dass er sie alle aufzählen könnte) und behält sich vor, wenn der Schüler geendet hat das was zunächst der Verbesserung bedarf (nicht alles miteinander) hervorzuheben.

Eben so wenig dürfen Selbstverbesserungen zugelassen werden. Sie entspringen dem guten Willen des Schülers, stören aber Taktgefühl und Schnellkraft des Willens — jenes entschlossne Durchsetzen, das der Kern von Thatkraft und Karakter ist. Auch der Schüler soll sich gewöhnen, Fehler und Unvollkommenheiten bis zur Vollführung des Begonnenen im Gedächtniss zu bewahren (selbst auf Gefahr Einiges zu vergessen) und später zu verbessern.

Dieser Fehler des Stockens und Abbrechens um zu verbessern zeigt sich im Gebiet der Komposition ebenfalls. Hier tritt er zunächst als Zweifel auf. Nun ist aber gewiss, dass in der Komposition nicht weniger als Alles, vom ersten Beginn' an auf mehr als eine Weise geschehn kann. Ich kann dieses Motiv, *A*, nehmen oder irgend ein andres aus der unzählbaren Menge. Ich kann es festhalten oder mit andern wechseln oder ganz fallen lassen; ich kann es verändern, auf- oder abwärts führen, — kurz es ist unberechenbar, wieviel Möglichkeiten sich darbieten; das anscheinend Falsche kann unter Umständen lässlich sein, das Gute hat seinen Feind am Bessern. Wer sich in diesem Gewirr von Möglichkeiten Erwägungen und Zweifeln verfängt, der kommt zu keiner That, dem wird wie schlechten und schwächlichen Politikern der Wille zu ehrloser karakterloser Neutralität neutralisirt, und endlich jeder Entschluss jeder Grundsatz jede Haltkraft entzogen. Für den

Künstler wie für den Krieger und jeden Mann der That gilt als Wahlspruch: »Der Zweifel ist der Teufel!« Wenn der Moment der That gekommen, muss Erwägung und Zweifel zurücktreten. Ich habe stets förderlich gefunden, Kompositionsschüler zum »Entwurf' in einem Zug« anzuhalten, selbst bei grössern Aufgaben — Fugen, Rondo- und Sonatensätzen. Danach erst kann Lehrer und Schüler sicher Alles beurtheilen und mit Ruhe verbessern. Wer anders arbeitet, kann im Einzelnen viel Gutes bringen, aber der lebendige leichte Zusammenhang (»der Fluss«, wie es die Musiker und Stylisten nennen) wird fehlen.

In der Ausübung fördert nichts so sehr Entschlossenheit, als gemeinsam Musikmachen, sei es im Orchester oder Chor oder im Spiel zu vier Händen am Klavier. Denn hier zwingt Einer den Andern vorwärts zu schreiten, ohne Bedenken und Verbesserungen Raum zu lassen.

Daher ist auch hier die beste Gelegenheit, sich eine dem ausübenden Musiker höchst wichtige Fertigkeit anzueignen, die wesentlich auf Entschlossenheit beruht: das »vom Blatt Spielen und Singen.« Vom Musiker ist zu fodern dass er sich an Aufführungen nöthigenfalls ohne Vorbereitung betheilige. Auch dem Dilettanten ist jene Fertigkeit erspriesslich; sie gewährt frischen und mannigfachen Genuss und überhebt jenes ewigen Wiederanfangens und Wiederspielens des schon Bekannten, in dem Musik in der That oft abstumpfenden und verdummenden Einfluss zeigt.

Dieses »vom Blatt Ausführen«, was fodert es? was steht ihm entgegen?

Es fodert zunächst genügende Kenntniss und Uebung; dann Schnellblick des Auges im Erkennen der Noten Takt- und Vortragzeichen. Dass dieser Schnellblick, der die Zei-

chen nicht einzeln buchstabiren sondern mehr errathen muss, durch die früher aufgewiesene Methode des Notenlernens gefördert wird leuchtet ein. Dasselbe gilt vom Partiturspiel und der Fertigkeit im Transponiren, die dabei nothwendig wird und über die das Nähere in der Musiklehre gegeben ist. Dass Einsicht in das Motivenspiel (schon bei Gehör- und Taktentwickelung angebahnt) in Harmonie und Kunstform dem Schnellblick ebenfalls zu Hülfe kommt, ist ebenfalls klar. Das alles sind aber nur Vorbedingungen.

Die Entscheidung liegt in jener schlagfertigen Entschlossenheit, die dem Ziel zustrebt gleichviel mit welchem Mittel und Erfolg im Einzeln und Ganzen. Vor allen Dingen muss durchgesetzt — zu Ende geführt werden, was begonnen ist. Das Gegentheil von Entschlossenheit, Trägheit Zweifel und Zaghaftigkeit darf keine Stätte finden.

Als ich in früherer Zeit auch Klavier-Unterricht ertheilte, benutzte ich zu jener Uebung das vierhändige Spiel. Ich wählte vorzugsweis gern Kompositionen von entschiedner Zeichnung, besonders auch im Rhythmischen (z. B. lieber Symphonie- als Quartett-Bearbeitungen) weil beides Entschlossenheit sympathetisch hervorruft. Die Schwierigkeiten der Technik mussten geringer sein als der Schüler mit Hülfe der Vorbereitung überwinden konnte; war er z. B. im Studium bis zu Haydns und Mozarts Sonaten gelangt so gab ich Märsche, war er bis zu den leichtern und mittlern Werken Beethovens vorgedrungen so wurden haydnsche und mozartsche Symphonien später Mozarts und Dusseks vierhändige Klaviersachen, dann Beethovens Symphonien (zunächst C dur, D dur, B dur, C moll, Es dur) gewählt. Es wurde vor dem Beginn nachdrücklich ausgesprochen: dass der Schüler, da er unvorbereitet spiele, für keinen Fehler verantwortlich sei, zumal alles im rechten (oder doch leidlichen) Tempo genommen werde. Nur Inne-

halten und Zurückhalten wurde schlechthin verboten; der Schüler musste vorwärts ohne Rücksicht auf Verfehltes, musste nöthigenfalls wenn eine Hand unüberwindliche Schwierigkeit fand mit der andern allein ja schlimmsten Falls mit den Augen vorwärts, um bei der ersten Gelegenheit mit der ausgebliebnen Hand oder beiden wieder einzugreifen. Nie ward Uebung zugelassen; sobald ein Werk anfing bekannt zu werden, wurd' es zurückgelegt, bis es vergessen war.

Dieses Verfahren (ich darf unbefangen davon reden, da ich schon längst nicht mehr Klavierunterricht ertheile) setzte schwächere Schüler zu Anfang ausser Fassung. Aber schon bei dem dritten oder vierten Versuche fanden sich die Meisten zurecht, und erlangten nach dem Maass ihrer Kräfte zunehmende Anstelligkeit. Freudigkeit und ausgebreitete Umschau in den Werken der Kunst waren der Lohn.

Soviel über Kräftigung der Geistes- und Karakteranlagen, die aller That und so auch der Geschicklichkeit für künstlerische That zur Seite stehn müssen. Nun erst können wir auf das was im engern Sinne Geschicklichkeit oder Technik heisst eingehn.

Dass technische Bildung unerlässlich, steht eben so fest, als die Bedenklichkeiten die sich an ihre unkünstlerische Richtung knüpfen unabweislich sind. Es kommt darauf an die nöthige Technik zu gewinnen, ohne sich von der künstlerischen Richtung zu verlieren.

Das Erste was hierzu nöthig, ist: dass man nicht durch Worte blos sondern thatsächlich dem Bewusstsein des Schülers das Technische nur als Mittel (wenngleich unentbehrliches) für das Künstlerische, dieses als Zweck vorstelle. Das Mittel muss als äussre Nothwendigkeit erworben werden, aber es muss zum Zweck hinstreben. Hierin liegt

zweierlei: Einmal, dass das Mittel dem Zwecke gemäss sei, hinreichend für ihn aber nicht mehr als das Hinreichende enthaltend. Dann dass es sobald wie möglich zu seinem Zweck' in Anwendung komme.

Welches Maass von Technik ist aber das hinreichende?

Begreiflicherweise kann hier nicht absolut geantwortet werden. Beethovens grosse B dur-Sonate Op. 106 fodert unendlich entwickeltere Geschicklichkeit als seine kleine G dur-Sonate Op. 14; nicht eine andre sondern eine weiter ausgebildete bedarf man zu jener; so entspricht jede Stufe technischer Bildung irgend einem Kreise von Kunstwerken. Folglich kann und muss jede Stufe der technischen Geschicklichkeit sofort für die Ausübung durch sie erreichbarer Kunstwerke benutzt werden.

Diese Foderung mag den im herkömmlichen Lehrtreiben Unerfahrnen überflüssig scheinen, weil sie sich von selbst verstehe. Auch werden die meisten Lehrer den Grundsatz nicht bestreiten; allein in der Ausübung wird allzuoft unterlassen, was man grundsätzlich zugesteht. Einem Theil der Lehrer fehlt es an künstlerischem Bewusstsein, an fester Anschauung des Zwecks aller Kunstbildung; von ihnen ist nicht zu erwarten, dass sie einem ihnen selber unkenntlichen Ziel zuführen. Andre Lehrer unterwerfen sich den missverständlichen Richtungen, die in jeder Kunstperiode besonders aber in Zeiten des Sinkens die Menge der für Kunst Ungebildeten an sich ziehn. Ihnen erscheint technisches Geschick als das am Schnellsten zu Geltung und Ruhm führende, sie setzen es sich und ihren Schülern geradezu als Ziel und Zweck. Dieser Verirrung begegnet man aus begreiflichen Gründen am häufigsten vor dem Piano, das ohnehin der technischen Richtung schon in sofern Vorschub leistet, weil seine fertige Tonreihe sich selbst ohne Gehör behandeln lässt. Da werden denn nach den elementaren Vorübungen Etüden ohne Zahl durchge-

arbeitet, und dann wird sogleich zu Konzertstücken übergeführt, »weil das (nach dem Ausspruch' eines angesehnen Klavierlehrers) am Schnellsten entwickelt.« So wird in der That die Technik entwickelt — und im Vermögen und der Richtung des Schülers zur Hauptsache. So werden Konzerte von Hummel und Chopin und Mendelssohn und Dussek und Beethoven und Henselt nebst allen sonstigen Bravoursätzen, wie sie gerade kommen, durchgeübt zu Geläufigkeit, vielleicht zu Glanz. Nach aussen, der Menge gegenüber, kann das für Lehrer und Schüler »Glück« bringen. Wer höheres Bewusstsein von Kunst und Kunstbildung in sich trägt, der durchschaut das leere Blendwerk. Genug dieser Konzertisten sind unfähig, eine kleine Sonate sinnvoll vorzutragen; ja sie haben Gleichgültigkeit oder Widerwillen in sich erziehn lassen gegen alle Werke, in denen sich »nichts machen« lässt, das heisst: die kein Feld für ihre Wunderthaten bieten.

Wieder Andre erkennen zwar in dem Künstlerischen den Zweck und im Technischen das blosse Mittel, fassen aber Beides als zwei zeitlich zu trennende Lehrstufen. Da nun allerdings zu jeder Leistung irgend ein Grad technischen Geschicks erfoderlich, so wollen sie »zuerst die Technik« und dann das Künstlerische (Auffassung u. s. w.) erworben wissen, nehmen aber dabei diese Technik als ein Ganzes für sich zur Aufgabe, statt jede ihrer Richtungen und Stufen abgesondert als vorzubereitendes Mittel für eine entsprechende Kunststufe zu fassen.

Diese Verirrung herrscht, wie es scheint, vorzugsweis' im deutschen Gesangfach' — und zwar gerade bei vielen in der Technik ihres Fachs vorzüglichen und gewissenhaften Lehrern, die Ausserordentliches leisten könnten wenn sie dem eignen künstlerischen Hang und Bewusstsein mehr vertrauten als dem äusserlichen Bedürfniss. Man möchte

ihnen zurufen: »Der Mensch lebt nicht vom Brod allein, sondern von jeglichem Wort Gottes.« Der Mensch singt nicht mit der Stimme allein, sondern in der Stimme lebt und wirkt der Geist; darum wollet diesen Geist auch nicht eine zeitlang bannen und die Stimme des Lebens »als Instrument« betrachten! sie ist kein äusserlich Werkzeug sondern in voller Zweieinigkeit mit dem Geist. Es ist nicht Gründlichkeit sondern Missverstand und Abweichen vom Ziel, Monate — Jahre sogar auf Vervollkommnung des Organs zu verwenden, unter dem Vorbehalt das Künstlerische nachzubringen. Der vollendete Sänger bedarf vollkommner Stimmbildung und dazu jahrelangen oder vielmehr unaufhörlichen Studiums. Gleiches dem Beginnenden und jedem Kunstfreund aufbürden, der weder Willen noch Vermögen für jene Vollendung hat, führt dahin, dass das ganze Studium aufgegeben wird oder Sinn und Zeit für das Künstlerische verloren geht. Es ist einmal unmöglich, erst den Künstler im Menschen zu verkrüppeln und zu tödten, und dann ihn noch lebendig und heil zu finden.

Diese Richtung vieler Gesanglehrer ist es, die immer wieder in Deutschland die deutsche Musik — und die tiefste zuerst hinter die ärmere und oberflächliche italische zurückdrängt. Der sinnlichen mehr äusserlich annehmlichen schmeichlerischen Richtung kann allerdings durch sinnlich-technische Befähigung leichter genügt werden; es ist daher natürlich, dass vorzugsweis' auf diese Fähigkeiten gewendete Bildung eher jener Kunstrichtung als der geistigern deutschen zuneigt. Auch mag das Beispiel berühmter italischer Gesanglehrer (z. B. des Porpora) verlocken, die kaum mehr als Stimmbildung ertheilt und grosse Gesangvirtuosen gezogen haben. Allein man täuscht sich (wie mir scheint) dabei, wenn man nicht das ganze Naturell des Italieners, aus dem seine Musik erwachsen, in Anschlag bringt. Geöffnete Kehle, sinnliche Feinheit und

zugleich Erregbarkeit bis zu leidenschaftlichem Auflodern, daneben Leichtsinn aus einer Stimmung und Lage in die andre überzugehn, in jeder Maske sich selber festzuhalten und mit Energie geltend zu machen: das verdankt der Italiener seiner reinern mildern Atmosphäre, seinem ganzen Leben. Und das entspricht seiner Musik und genügt ihr leicht. Uns fehlt das oder ist uns theils verkümmert theils unserm Lebensgehalt fremd und ungenügend. Daher kann auch hierauf gerichtete Bildung nicht genügen: wir können damit schlechte Deutsche werden, nicht aber gute Italiener.

Die Frage übrigens, ob Technik und eigentliches Kunststudium als zwei periodisch auseinanderzuhaltende Stufen im Lehrgang aufzufassen oder im engsten Wechsel zu mischen und zu verschmelzen sind? scheint mir so wichtig, dass ich nicht unterlassen darf, entgegenstehnden Autoritäten das Wort zu lassen, damit jeder Leser zur Selbstprüfung angeregt werde.

Es ist der grosse Name Sebastian Bachs, der unsrer Ansicht entgegentritt — wenigstens vermeintlich.

»Sein Unterricht (erzählt Forkel) war der lehrreichste zweckmässigste und sicherste, den es je gegeben hat. Zuerst lehrte er den Anschlag. Zu diesem Behufe mussten die Anfänger mehrere Monate nichts als einzelne Sätze für alle Finger beider Hände mit steter Rücksicht auf deutlichen saubern Anschlag üben. Zur Einübung schrieb er 6 kleine Präludien und 15 zweistimmige Inventionen. Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eignen grössern Arbeiten, an welchen sie ihre Kraft am besten üben konnten.«

Vor allen Dingen wollen wir auch hier all' und jeder Autorität absagen; nur Trägheit oder Feigheit mögen sich mit ihrer Hülfe dem Selbstdenken und Selbstprüfen entziehn. Dies gilt besonders im Lehrfach' und in den Zurüstungen zum Kunstbau. Wie langsam und schwer und träg

macht sich da der Fortschritt! Fünf bis sechs Jahrhunderte hat man sich mit den künstlichsten und schwierigsten Anstalten (der Solmisation) geplagt, um für sieben Tonstufen mit sechs Namen auszukommen, ehe man wagte für sieben Dinge sieben Namen zu brauchen. Bis auf Bach beliebten die Klavierspieler Daumen und kleinen Finger möglichst ungebraucht zu lassen. Aus dem Jahr 1678 sind uns folgende Fingersetzungen für die Uebung der Tonleiter aufbewahrt:

Rechte:	3 4 3 4 3 4 3 4		2 3 2 3 u. s. w.
	c d e f g a h c		*c h a g*
Linke:	2 3 2 3 2 3 2 3		3 4 3 4

(der Mittelfinger wurde »übergeschrenkt«) oder

R.	2 3 4 3 4 3 4 3 4 3		4 3 2 3 2 3 u. s. w.
	c d e f g a h c d e		*c h a g f e*
L.	4 3 2 4 3 2 1 2 1 2		1 2 3 4 3 4

oder (nach Mattheson, 1735)

R.	3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5
	c d e f g a h c d e f g a h c
L.	3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

und rückwärts:

R.	5 4 3 2 3 2 1
L.	2 3 2 3 2 3 4

Es lautet wunderlich, wenn man einem Bach ein Verdienst daraus machen muss, dass er alle Finger gebraucht, die jeder Unverkrüppelte besitzt. Uns sollen (wenn es noch nöthig) solche Thatsachen ermuntern unbefangen zu prüfen, wäre selbst ein Bach uns entgegen.

Aber ist er es denn? Er beginnt, wie Jeder muss, mit dem was man »Einrichtung der Hand« nennt. Mit Rücksicht hierauf (auf den Anschlag) haben dann die Anfänger »mehrere Monate nichts als einzelne Sätze« geübt. Aber was diente zu dieser Uebung? Zuerst seine *Six préludes pour les commençans*, dann die Inventionen; diese nennt

Forkel, besondre Fingerübungen müssen vor und neben ihnen stattgehabt haben. Allein jene Präludien und Inventionen sind nicht mehr und nicht weniger als Kunstwerke (die zum Theil bis auf diesen Tag künstlerischen Reiz und Werth behalten haben) nur mit Rücksicht auf das noch geringe technische Vermögen der Schüler.

Folglich ist Bach nicht gegen, er ist für uns.

Ueberhaupt wird sich der Widerspruch bei künstlerisch Strebenden meist als Missverständniss bezeichnen. So spricht Devrient (Briefe aus Paris) in Bezug auf künftige deutsche Schauspielerschulen aus: »Man wird die eigentlich technische Ausbildung gründlicher und allmähliger vorbereiten; man wird es dem Zögling fühlbar machen, dass von jeder Kunst zunächst das Handwerk gelernt werden müsse bevor man an das eigentlich künstlerische Schaffen gehn dürfe. Man wird zuerst lehren den Körper mit Bewusstsein und schön zu bewegen, bevor man ihm erlaubt sich dem Ausdrucke von Seelenstimmungen zu leihen; man wird zuerst eine ebenmässige Ausbildung der Sprache, eine ungezwungne und natürlich ausdruckvolle Prosa verlangen, bevor man den Eleven zulässt den erhabnen Sturm der Leidenschaften in Versen auszudrücken.« Ist denn aber Schönheit der Bewegung und natürlicher Ausdruck Handwerk? ist nicht in ihnen und in dem bewusstheitvollen — auf Selbsturtheil und ein gewusstes Ziel und Gesetz hinweisenden Gebrauch des Körpers das Element der Kunst lebendig? wenngleich nicht in der vollen Ausdehnung und Macht, die es in Werken der Kunst und jedes Kunstübenden nur allmählig gewinnen kann.

Wir dürfen also mit Recht fodern, dass die technischen Uebungen sobald als möglich zu künstlerischen überleiten und von da an (also von den ersten Lehrstunden an) in steter Abwechselung und Wechselwirkung mit ihnen bleiben, so dass kein Tag und keine Lehrstunde ohne Antheil

bleibe an der Kunstübung — dies im Gegensatze zur technischen Vorbereitung gesprochen — und ohne thatsächliche Hinführung auf die Kunst als Zweck jeder Lehre und Uebung. Es ist eine der wichtigsten Aufgaben der Lehre, für jede Stufe technischer Entwickelung die angemessne Reihe künstlerischer Aufgaben bereitzuhalten.

Das Zweite das wohl erwogen werden muss ist das Maass technischer Uebung im Allgemeinen. Wir treten mit dieser schon oben berührten Frage in das ausschliessliche Gebiet der Technik, dürfen aber nicht aus den Augen lassen was oben über ihre kunstfremde Tendenz zur Erkenntniss gekommen ist.

Technische Uebung als Ganzes zusammengefasst soll zur künstlerischen Ausführung — diese ebenso als Ganzes gefasst — mithin zu allen möglichen Aufgaben der Ausführung geschickt machen.

Es scheint also, die Lehre müsse alle möglichen Fertigkeiten voraussehn und materiell vorausertheilen, so dass man nach ihrer Durchführung nichts in den Kunstwerken finde, was nicht schon in den technischen Uebungen erlernt worden. Dieser Anschauung ist jene gränzenlose Ueberwucherung an Solfeggien Vocalisen und Etüden entsprungen, der wir in Litteratur und Lehre begegnen.

Dass jene Aufgabe unlösbar mithin schon desshalb falsch sei, kann leicht erkannt werden. Wer vermag denn vorauszusehn, welche Arten von Fertigkeit jedes neue Kunstwerk fodern wird? und wann haben Voranstalten den nachfolgenden (man dürfte fragen: den vorhandnen) Werken jemals in solcher Weise gedient? Seb. Bach hat für seine Werke die Technik wesentlich umgestaltet; auch Haydn und Mozart haben keine Techniker vor sich gehabt, die gerade für ihre Spielweise vorgearbeitet hätten. Kle-

menti und Kramer haben sich der mozart–haydnschen Weise angeschlossen als Nachfolger, ohne auf Dussek und Louis-Ferdinand gerade technisch hinzuführen. A. E. Müller tritt wieder mehr als Zeitgenoss und im Anschluss von Dussek auf. Weder er noch Klementi haben die neuen Spielformen Beethovens vorausgesehn und vorausgeübt; vielmehr sind es ihre Anhänger, die dem Meister so oft vorgerückt, dass er »nicht klaviermässig« schreibe, nämlich nicht in den bisher angelernten Formen. Wiederum haben alle Nachfolger der beethovenschen Periode, Moscheles Kalkbrenner Hummel Czerny — und wie sie alle heissen nicht die Spielweise Liszts durch spezielle Vorübung seiner Formen vorbereitet. Das versteht sich, ist auch kein Vorwurf für all' jene verdienstvollen Männer. Denn um auf Beethoven oder Liszt speziell vorzubereiten, hätten sie Vorauserfinder, das heisst: hätten sie selber dieser Beethoven dieser Liszt sein müssen, aus deren Idee die neuen Spielformen hervorgegangen sind.

Nicht diese materielle, stückweis eine Aufgabe nach der andern angreifende Schulung sondern etwas ganz Andres muss Ziel der technischen Bildung sein. Es muss für jedes Fach der Ausübung scharf gefragt werden: welche Befähigung und Geschicklichkeit der Organe dasselbe fodert. Dies ist die wesentliche Aufgabe der technischen Schule. Darüber hinaus kann sie noch eine Strecke weit Erhöhung und Spezialisirung jener Geschicklichkeiten durch fortgesetzte bald allgemeinere bald auf bestimmte Formen gerichtete Uebung fördern.

Hiermit zerlegt sich die Aufgabe der technischen Schulung in zwei Theile: den elementaren, der die Grundbedingungen aller Ausübung in einem gegebnen Fach' erfüllen soll und in einen — ich möcht' ihn »kunstanstrebenden« Theil nennen, in welchem Gestaltungen aus dem Gebiete der Kunst vorgeübt werden. Der elementare Theil ist un-

erlässliche Aufgabe und muss, soweit die Naturanlage gestattet, vollständig erledigt werden. Die Fortführung im kunstanstrebenden Theil ist in der That gränzenlos wie der Begriff der Fertigkeit selber. Sie muss daher für jede Persönlichkeit und ihre Zwecke besonders ermessen werden. Hier ist es, wo man zu weit gehn kann und oft zu weit geht, bis zur Versäumniss des Zwecks um des Mittels, der Kunst um des Kunstgeschicks willen.

Diese Verirrung ist weit öfter noch Folge mangelhafter Elementarschulung als falscher der Kunst absagender Ansicht. Je sorgfältiger die Elemente geschieden erkannt geübt sind, desto weniger bedarf es späterer Umschweife.

Welches sind nun die Gegenstände der Elementarschulung?

Zuerst Kraft des Organs. Es muss den Schall mit Macht, es muss ihn in jeder Abstufung von Kraft, es muss ihn in erfoderlicher Zeitlänge hervorbringen oder hervorrufen können: Kraft, in Ausdauer und Beherrschung. Das gilt von der Stimme des Sängers, von Brust und Lippen des Bläsers, von Arm und Fingern des Spielers.

Dann Klangreinheit und Anmuth des Klangs, wohl zu unterscheiden von Reinheit des Tons (dass derselbe nicht zu hoch oder zu tief sei) und von dem besondern Sinn bestimmter Kunstaufgaben. Diese Klangreinheit und Anmuth besteht eigentlich darin, dass das Organ sich frei von jeder Beimischung, in sich selber gesund, in der Fülle der Schwingungen die es hervorbringt oder hervorruft, dass es endlich als ein beseeltes, als Organ eines seelenvoll theilnehmenden Wesens äussert.

Zuletzt Geschick und Beweglichkeit für alle Arten von Tonverbindungen.

Jede dieser Foderungen schliesst eine unberechenbare

Reihe von Stufen der Entwickelung in sich. Von dem ersten Ansatze wo die Stimme nur überhaupt kenntlichen Klang giebt, bis zu jener Klarheit und Macht, mit der eine Katalani das grosse Orchester der berliner Kapelle und den Gesang von beinah zweitausend Stimmen überherrschte, ist ein weiter Weg. Es zeigt sich hier schon auf den ersten Hinblick, wie unausführbar es sein müsste, die Technik zu vollenden bevor eigentliche Kunstbildung begönne. Dasselbe würde sich in jeder der oben bezeichneten Richtungen ergeben.

Hiermit stellt sich der Wirkenskreis für die Elementar-Technik fest.

Sie muss jeden an sie gestellten Anspruch zuerst soweit befriedigen, dass nur überhaupt mit künstlerischer Ausübung ein erträglicher Anfang gemacht werden kann. Sie muss neben der begonnenen und fortschreitenden künstlerischen Ausübung die drei Elemente so weit klären sichern und dem Bewusstsein einprägen, dass der Schüler nöthigenfalls auch ohne Leitung ihres Besitzes und der weitern Entwickelung sicher sein könnte. Sie muss Aussicht und Bahn öffnen zu dem höhern kunsthandwerklichen Anbau.

Allein schon bei dem ersten Herzutreten müssen wir gewahr werden, dass es einer der Erziehung und Regelung fähigen Kraft im Zögling bedarf. Denn von aussen können wir wenig oder nichts an seinen Organen ausrichten; er muss kraft seines Bewusstseins (Sympathie Gefühl oder Erkenntniss) und Wollens thun, was wir der Hauptsache nach nur rathen oder vorschreiben können. Sein Geist und zwar sein auf den Kunststoff hingewendeter Sinn muss erweckt und gewonnen werden. Alle Entwickelung geht von innen nach aussen.

Daher ist es schlechthin die erste Aufgabe des Lehrers, den Geist des Schülers in Mitthätigkeit zu bringen. Drei

Momente: Anschaun, That, Durchschaun folgen hier einander ganz nah. Zuerst muss, was der Schüler leisten soll, ihm gewiesen werden, den Ton den er geben soll muss er zuvor hören. Dann muss er selber das Vernommne geben oder nachsingen nachspielen. Dann muss er in sich selber, was er geleistet, mit dem Vorbild' oder der Vorschrift (besser ist das erstere) vergleichen, und klar erkennen was er hätte leisten sollen und was mangelhaft geblieben.

Es ist gar nicht leicht, die Schüler zum Selbsthören und Selbsturtheilen zu bringen. Schon der Sänger hat oft keine Vorstellung von seinem eignen Stimmklang und seiner Darstellungsweise, sonst würden manche Verwöhnungen von selbst wegfallen. Bei den Pianisten ist der Mangel noch viel häufiger, weil das Instrument schon durch die fertig liegenden Töne mehr auf äusserliche Achtsamkeit hinweist als Gesang und andre Instrumente. Wer beobachtet, wird nur Allzuviele (nicht blos Schüler) gefunden haben, die »die Noten herunterspielen« ohne selber das Gespielte recht zu vernehmen; daher zu Anfang das ruhige Beharren bei den schreiendsten Misstönen, später die innerliche Kälte gegen den Inhalt den sie eben zu Gehör bringen. Gleichwohl ist klar, dass ohne innerliche Theilnahme Musik ein durchaus äusserlich hohles Getreibe bleiben muss.

In der Elementarbildung kann jener Bewusstlosigkeit oder Unlebendigkeit (auf die wir nochmals in höhern Gebieten zurückkommen werden) nicht durch Lehren und Ermahnungen Abhülfe werden, sondern nur dadurch dass man den Weg der Natur geht und an Sympathie und Anschauung anknüpft. Das Kind singt Töne — ahmt Stimmklang und Laute nach vermöge der dunkelsten Form des Bewusstseins, der Sympathie; so hat der Klang aussen seinen Gehörnerven berührt, so hallt es ihn aus den Stimm- und Sprachorganen zurück. Was der Schüler geben soll, muss ihm zuerst zu sinnlicher Vernehmung gebracht wer-

den. Und dies in derselben Weise wie man es von ihm fodert; dem Singschüler muss der Ton gesungen, dem Geiger auf der Geige, dem Pianisten auf dem Piano gespielt werden; und zwar in derjenigen Reinheit Klarheit Bestimmtheit Fülle, die man von ihm fodert.

Wenn dies nicht wirkt, muss man ein schärfer eingreifend Organ zu Hülfe nehmen, bei dem Gesang die Geige, bei dem Klavier Geige oder Gesang; Gesang ist überhaupt der wahre Lehrmeister. Allein das fremde Organ ist nur ein Nothmittel, und nicht ohne Bedenklichkeit; das Vorspiel der Geige für den Gesang verleitet (durch dieselbe einbildende Kraft der Sympathie) leicht zu schärferm oder dünnerm Stimmklang und zu jenem näselnden Beiklange, den schon Shakespeare bemerkt an der »honigsüssen Stimme, recht süss und ergreifend, wahrhaftig! ja, wenn man sie durch die Nase hört, ergreifend bis zum Uebelwerden.«

Das durchgreifendere Mittel ist (da Jeder unbefangner Andre beobachtet und erkennt als sich selber) dass man den Fehler des Schülers nachahmt, vielleicht sogar mit Uebertreibung, und ihn daran inne werden lässt, was er selber thut und wohin die Verirrung führt. Dass daneben das Richtige wiederholt und im Wechsel mit dem Verfälschten dargestellt wird, versteht sich.

Ich bin bei der ersten Anknüpfung der Elementartechnik, bei der Feststellung von Klang und Ton gleichsam unwillkührlich in das Gebiet der Singkunst getreten. In der That ist hier die lebendige Werkstätte für Ausprägung des Schalls. Aber die Instrumentalmusik nimmt an demselben Gegenstande Theil. Auf den Streichinstrumenten und den Naturblasinstrumenten muss der Ton gesucht und gebildet, auf den Blasinstrumenten kann er durch Anblasen modifizirt werden; das alles ist ohne Theilnahme des Gehörs unmöglich. Klang und Schallkraft hängen mehr oder weniger bei dem Blasinstrument vom Ansatz, bei den

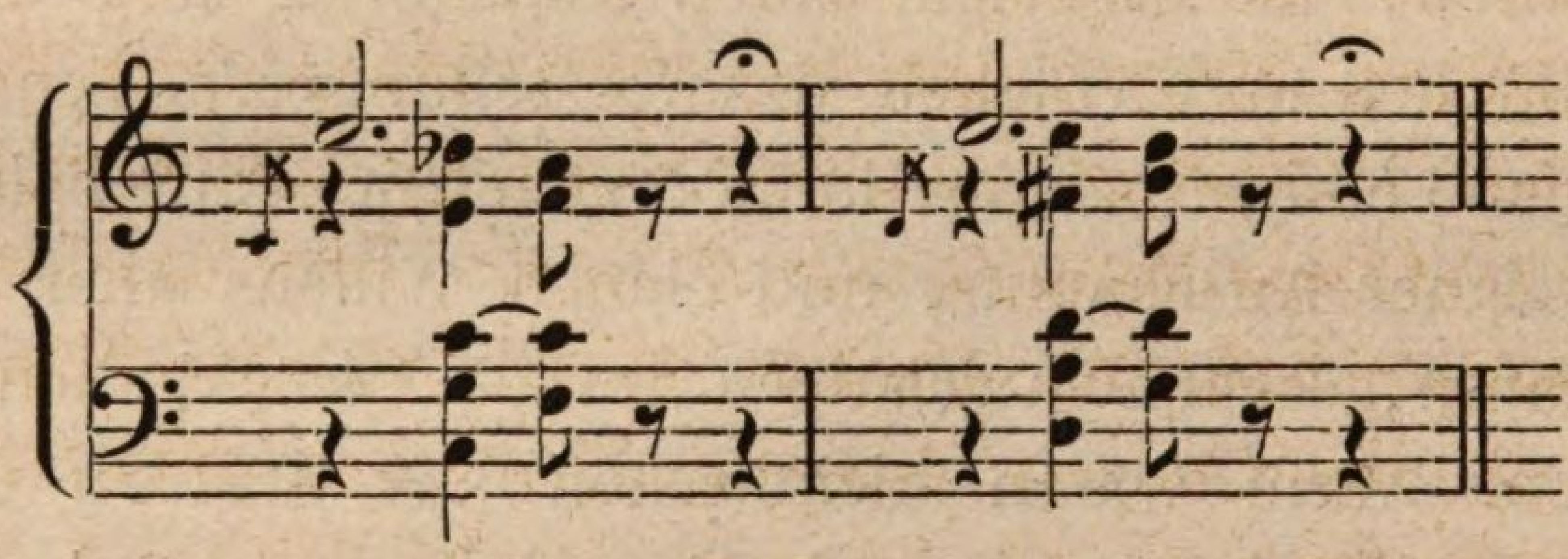
Streichinstrumenten vom Bogen, bei dem Piano vom Anschlag ab. Das Alles erfodert gewisse Handgriffe, Verwendungen und Stellungen von Mund Lippen und Zunge, die zum Theil äusserlich gezeigt werden können. Allein ohne Eröffnung des Sinns und der Verständniss bleibt die umständlichste Aufweisung unzulänglich. Was ich nicht selber gehört empfunden erkannt habe, kann ich auch nicht lebenwarm und lebenweckend hervorbringen. Ich kann es nur mechanisch bilden, wie der Taubstumme Sprachlaute nachkünstelt. Das sind im Gesang jene »absolut-falschen Stimmen«, bei denen man die Falschheit (wie Heuchelei) eher fühlt als erkennt und nachzuweisen vermag.

Daher können äusserliche Hülfmittel nur als Nothbehelfe gelten, die vielleicht einen Augenblick lang dienen über Starrheit und Trägheit des Vorstellungvermögens und der Organe einigermaassen hinüberzuhelfen, ohne baldigen Zutritt eigner Anschauung und eignen Willens aber nicht weit führen, sogar den geistigen Antheil zurückhalten und knechten. Wem wären nicht schon aus Schulen emsiger Stimmbildner Sänger und Sängerinnen gegenüber gewesen, die den Mund peinlich in die vorgeschriebne Trapez-Form zwängten, die Oberlippe über die Zähne hinaufzerrten, und damit eben so fern vom Wohlklang der Stimme blieben als zuvor? wer hätte nicht jene krampfhafte Krallenhaltung der Finger beobachtet, die Kraft erzielen soll und nur Gefühl und Feinheit im misshandelten Gliede wie in der Seele des unterwürfigen Schülers tödtet? Soll ein Organ zu Verrichtungen gebracht werden, für die das Bewusstsein noch nicht gereift ist, so giebt es mannigfache Wege der »Induktion« (geistigen Hinführung) die vor allem Mechanischen den Vorzug haben als geistige Bestimmungen zum Bewusstwerden der Sache selber hinzuführen. So findet der Stimmbildner in zweckvoller Verwendung der Laute z. B. des *O* für Vollklang, des *Tha* für bestimm-

ten Hervortritt der Stimme, des *Llah* um die Zunge aus dem Grunde des Mundes hervorzulocken, in der Anweisung auf einen etwas höhern fernen Punkt loszusingen um die Stimme nach vorn und oben zu lenken und damit offnen und ausgiebigen Stimmhall zu gewinnen, in mancherlei Begleitungsweisen, z. B. in der Unterstützung der Melodie durch die höhere Oktav,



oder durch besondre Harmonielagen



um zu tiefen Einsatz und Sinken der Stimme zu beseitigen mancherlei Hülfsmittel der Induktion, die dem aufgeklärtern Bewusstsein vorarbeiten. Wir befinden uns damit schon auf dem Boden der Kunst, bei sinnlichem Gewahrwerden, das zu bewussterm Empfinden und zur Erkenntniss führt.

Besondre Macht der Induktion hat für Klang- und Schallentwickelung (zunächst für Gesang) die Lautirung, namentlich der Vokale. Viel zu schnell ergiebt man sich darein, gewisse Vokale (*A* und allenfalls *O*) günstiger, andre (*U* und *I*) ungünstiger für den Stimmschall zu finden. Zweckmässige Stellung des Mundes kann auch die ungünstigen Laute zu Vollklang und Macht fördern, und das Verfahren kann zu klarer sichernder Vorstellung gebracht

werden. Lasse man z. B. für die Aussprache des *U* (das meist Mitteldíng zwischen *U* und *O* ist, gleichsam ein verunreinigt *O*) den Mund erst schliessen, dann die Lippen soweit wie möglich zugespitzt vorstrecken, so dass sich eine kleine Oeffnung (fast wie beim Pfeifen) bildet: so wird der Laut in hoher Reinheit und Macht hervortreten. Wie sich an einer Reihe solcher Vorbilder (die zuletzt in Leseübungen zusammengefasst werden) der Sinn für Klarheit und Macht des Klangs im Allgemeinen entwickelt, leuchtet ein. Die vollständige Behandlung dieser Gegenstände kann jedoch nicht hier gegeben werden, sondern findet ihre Stelle in der Gesanglehre.

Das Letzte was hier geschehn kann und muss, ist: dem Schüler die Verständniss des guten und fehlerhaften Elements öffnen. Dazu bedarf es weder tiefgreifender Erörterung noch der Ueberredsamkeit; denn es stehn hier Aeusserung und Bedeutung einander so nah, dass es meist nur eines andeutenden Ausdrucks bedarf um den Sinn zum klaren Bewusstsein zu bringen. Dass unsichrer Anschlag oder Bogenstrich auf Unsicherheit im Wollen oder Angriff hinweist und umgekehrt Sicherheit in der Handhabung und Geradheit des Sinns und der Absicht feste Tongebung Fülle des Schalls Gesundheit und innre Macht: dergleichen Bemerkungen tragen, wenn sie überhaupt treffend der Schallerscheinung entsprechen, Ueberzeugungskraft in sich, weil das innre Bewusstsein ihnen schon im Selbstempfinden nah steht. Bald führen dann Selbstgefühl und Erkenntniss zur Scheu vor dem Unlautern und Unkräftigen und zur Vorliebe für das gereinigte Element. Sinnlichere Naturen werden sogar hier zur Ueberschätzung des Stofflichen, bisweilen zu wahrer Götzendienerei hinübergezogen — wer hat nicht schon dergleichen in ihre Stimme verliebte, schwelgerisch und gedankenverloren in den ausgezogenen Ton

versunkne Sängerinnen und Sänger beobachtet! — wenn man nicht zeitig über diese Stufe hinausführt.

Entwickelung des Schalls zu Kraft Ausdauer Wohlklang und Reinheit des Tons ist der Elementarbildung erste Aufgabe. Allein sie kann nicht ohne vielseitige Verwendung des Organs und überhaupt nicht in kürzerer Zeit vollendet werden, sie bleibt die ganze Lehrzeit hindurch und über sie hinaus fortwährend Gegenstand der sorgfältigsten Beachtung. Namentlich hängt sie mit den Uebungen der Tonverbindung, der Geschicklichkeit und Gelenkigkeit auf das Engste zusammen.

Hier erst betreten wir den weitesten Spielplatz der Technik, die »Schule der Geläufigkeit«, um einen Ausdruck des hierin so erfahrnen Czerny zu gebrauchen.

Für alle Musikübende kommt es darauf an, sich zu allen Formen der Tonverbindung geschickt zu machen, die bei der Ausübung erfodert werden können.

Diese Geschicklichkeit beruht zunächst in der Brauchbarkeit und angeübten Geläufigkeit der Organe. Sie ist es, die unmittelbar gar nichts Künstlerisches in sich zu haben scheint, und am meisten dazu thut unsichre Gemüther vom wahren Kunstzweck ab auf blosses Kunstspiel, auf Eitelkeit und Verkommen des künstlerischen Sinns und Strebens hinzuleiten. Hier also ist sorgfältigste Bewahrung des künstlerischen Elements und Beschränkung des Unkünstlerischen der Aufgabe auf das Nöthigste hohe Pflicht.

Fassen wir die Aufgabe, wie sie auf den ersten Blick erscheint, an: so ist sie (wie schon gesagt) unerschöpflich und verschlingt alle Zeit und Kraft. Schon die Menge der vorhandnen Werke stellt ungezählte Anfoderungen an die Fertigkeit; jeder Tonsetzer vermag sie zu vergrössern, jeder Techniker und Virtuos geht auf ihre Vermehrung aus,

um durch neue Spielformen oder Kunststücke den Vorgänger zu überbieten und das schlafmüde Staunen der Menge neu aufzustacheln.

Wir dürfen uns daher auf solche stoffliche Vollständigkeit gar nicht einlassen, nicht alles Mögliche lehren und üben wollen, wohl aber zu allem Möglichen die Organe befähigen und vorbereiten. Nicht die unbegränzte Menge der Aufgaben sondern die Befähigung der wenigen Organe für jene kann unsern Lehrgang bedingen. Hier finden wir uns durch zweierlei Betrachtungen gefördert: erstens, dass die Verwendungsarten der Organe keineswegs so vielfach sind um nicht auf wenige Kernpunkte zurückzuführen; zweitens dass auch die scheinbar unübersehliche Menge der Tonverbindungen sich auf wenige Grundformen zurückführen lässt, deren Aneignung uns ganze Massen solcher Verbindungen unterwirft oder leicht macht. Vom Stoff ausgehend — ich meine von der Menge der vorhandnen und noch möglichen Aufgaben — befinden wir uns im Gränzenlosen wie ein steuerlos Schiff auf dem Ocean. Vom Organ und den Grundgestalten alles Tonwesens ausgehend, organisirt vereinfacht erleichtert sich Alles, wissen wir überall Bescheid und Rath.

Je schärfer wir die Verwendungsarten der Organe und die Aufgaben die sich ihnen stellen unterscheiden und auseinanderhalten, je besser uns gelingt die Uebungen zu individualisiren: desto sichrer und leichter gelangen wir zum Ziel, desto weniger Raum und Opfer an Zeit und Kraft fodert die Technik uns ab.

Man müsste sehr ungerecht oder sehr unwissend sein, wollte man nicht erkennen, dass dieser Gedanke schon längst mit grossem Gewinn in Anwendung getreten ist, in keinem Felde sorgfältiger als für Klavierspiel. Allein man kann nicht von Technik reden, ohne auf ihn zurückzukommen. Und man kann nicht den Unterricht vieler Lehrer beobach-

ten und die Folgen desselben an der um sich greifenden Materialisirung der Kunst mit ansehn, ohne zu der Ueberzeugung zu gelangen, dass jener Gedanke bald nicht genugsam ausgebeutet wird bald nicht volles Vertrauen findet, so dass neben ihm und über ihn hinaus doch immer wieder die Vorstellung eingreift: man müsse den Stoff — eben alles Mögliche was an Tonverbindungen vorhanden und noch zu bilden ist — vollständig durcharbeiten. Das führt denn allerdings zu jenem Standpunkte, wo Geist und Herz verstummen unter dem Geröll der Tonmassen, wo Eitelkeit siegt über Kunstsinn und Kunstliebe, wo der Missleitete nichts mehr liebt und anerkennt als die Wunder seiner Gelenkigkeit, und wo der kunstgebildete Zuhörer (wenn er zuhören muss) Gott noch dankt, wenn der Tausendkünstler bei seinen eignen Machwerken und denen von seines Gleichen stehn bleibt und nicht irgend einen Beethoven oder gar Bach, die er gar nicht mehr verstehn und vortragen kann, öffentlich misshandelt — »um der Kenner willen« (denn wo sollte eigner Trieb dazu herkommen?) und um sich »allseitig« zu zeigen, das heisst aber: indifferent gegen Alles ausser dem lieben Ich.

Es gehört also hier wie überall klare Erkenntniss und karakterfester Entschluss dazu, um neben allen Hülfsmitteln und trotz ihrer nicht der Verirrung vom Ziel aller Kunstbildung zu verfallen.

Kehren wir zu dem oben bezeichneten Grundsatze zurück, so findet sich in ihm die Aufgabe der Elementartechnik ausgesprochen, die für jeden Zweig der Ausführung, für Gesang und jedes Instrument besonders durchzuarbeiten ist.

Wenden wir uns an die Technik des Klavierspiels, als die besonders fleissig durchgearbeitete, um an ihrem Beispiel die Grundsätze zu erläutern.

Der Klavierspieler braucht Kraft und Gelenkigkeit des Arms der Hand der Finger.

Der Arm führt die Hand nur; er muss zu richtiger Haltung und rechter Bewegung gewöhnt werden; besondrer Schulung bedarf er nicht.

Die Hand wirkt durch Schnellkraft und Schwere; sie bedarf für erstere der Beweglichkeit Leichtigkeit und Ausdauer im Handgelenk. Eine Menge von Figuren (schnelle Wiederholung voller Akkorde — wie sie z. B. Beethovens grosse C–Sonate im ersten Satz, oder die Cismoll Fantasie im letzten fodern — oder schnelle Terz- Sext- Oktavfolgen) beruht blos auf dem Geschick des Handgelenks. Diese Geschicklichkeit muss erworben werden; bekanntlich haben gute Klavierlehrer längst darauf Bedacht genommen.

Uebung ist also nothwendig, aber sie ist ihrem Gehalt nach unkünstlerisch, unkünstlerisches und gleichwohl für den Kunstzweck nothwendiges Mittel. Jene Terz- oder Terz-Sextfolgen können im Kunstwerke wesentlicher Inhalt sein; für sich allein mögen sie den nackten Tonsinn und die Lust an Beweglichkeit ergötzen, sind aber nur unfertiger Stoff. Hier bietet sich die erste Gelegenheit, unsern Grundsatz anzuwenden. Die unkünstlerische Uebung muss erleichtert und dadurch Beschränkung derselben ohne Nachtheil des Schülers möglich werden.

Die Uebung erzielt zwei- oder dreierlei. Erstens Beweglichkeit des Handgelenks, zweitens Treffen der Finger auf bestimmte Tasten, drittens für weitere Gänge (durch eine oder mehr Oktaven) richtige Führung der Hand durch den Arm. Gewöhnlich wird dies Alles vom ersten Augenblick an gleichzeitig, z. B. an Gängen dieser Art

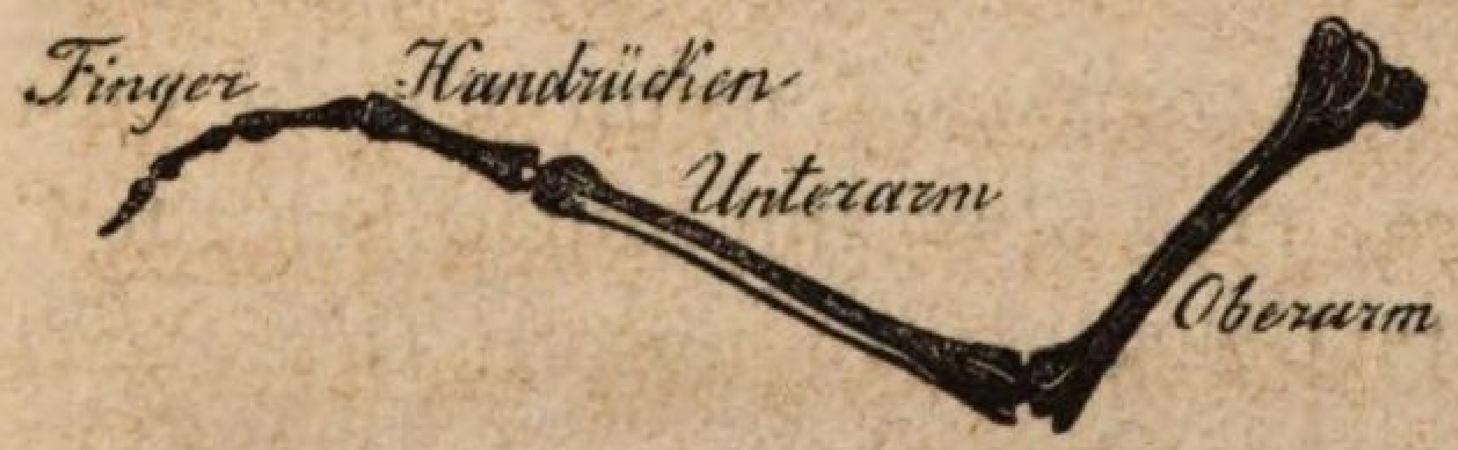

u. s. w.

geübt; dann hat der Schüler dreierlei gleichzeitig zu be-

achten, die Aufgabe wird für den Beginn schwerer und nimmt von Anfang an Gehör — gewissermaassen schon Kunstsinn in Anspruch, ohne wahrhaften Kunstgehalt zu bieten. Nothwendig muss das Gefühl gegen hundertmal gehörte Tonfolgen gleichgültig werden und dadurch dem leeren Gefallen am technischen Gelingen Raum geben.

Zergliedern wir die Aufgabe.

Zuerst muss das Handgelenk gelöst und der Schüler angehalten werden nicht mittels der Armgelenke sondern nur durch das Handgelenk zu wirken. Dazu bedarf es nicht des Klaviers; am Tische kann ebensogut geübt werden, wenn man einige Versuche von Zeit zu Zeit Uebung nennen will. Am besten wird diese Uebung zu Anfang im Stehen gemacht; denn bei niederhangendem Arme kann man die Hand kaum anders als im Handgelenke leicht bewegen. Wer die Bewegung nicht gleich fasst, den bringe man dazu, die Hand bei dieser durchaus lockern Haltung zu schütteln, oder gebe dem Schüler auf, die Hand lokker hängen zu lassen, fasse den Unterarm desselben und schüttle ihn.



Sehr bald wird selbst der Befangenste die Bewegung gefasst haben; denn sie ist nicht schwer, vielmehr ist das Handgelenk beweglicher als die andern Armgelenke. Nur die Befangenheit des sogleich auf Fingergebrauch hingewiesenen Anfängers spannt das Handgelenk und verleitet zu den gewaltsamern Bewegungen des Arms.

Dann muss mit dieser Schüttelbewegung Tontreffen oder vielmehr Tastentreffen, das Treffen der Hand auf einen bestimmten Punkt verbunden werden. Die bequemste Handhaltung bei Halb- oder Ganz-Erwachsnen lässt mit den gleichlangen Fingern 2 und 4 eine Terz, am besten auf Obertasten (*fis* — *ais*) oder mit Daum und drittem Finger

auf Unter- und Obertaste (für die Rechte *h—dis* und *e—gis* für die Linke *as—c* und *des—f*) dann mit Daum und kleinem Finger eine Quinte auf zwei Ober- oder zwei Untertasten erreichen. Zuerst muss der Schüler stehend die Terz, dann sitzend die Quinte in jener lockern Weise wiederholt angeben, ohne Zeitmaass und ohne Beeilung. Später muss dasselbe an vollen Durdreiklängen (ohne Oktav) dann mit Sexten und Sextakkorden, dann mit leeren Oktaven dann Oktaven unter Einmischung einer Terz für den zweiten dann für den vierten Finger, endlich an Quartsextakkorden (Finger 1 2 4 5) und zuletzt an vollen Dreiklängen mit der Oktav geübt werden. Ist das Handgelenk erst locker, so wird diese nur in der Beschreibung umständliche Uebung mit wenig Versuchen abgefunden sein.

Zuletzt kommt die Handführung, die am besten Anfangs mit Sexten (Finger 1 5) drei Schritt weit und allmählig weiter versucht wird.

Es versteht sich, dass all' diese Uebungen neben andern und in bequemer Zeitfolge geschehn, die letzte nicht eher, als bis die Handführung schon an einfachen Tonreihen durch eine und mehr Oktaven geläufig worden ist.

Eine andre Verwendung des Handgelenks will ich bei dieser Gelegenheit nur desshalb zur Sprache bringen, weil sie selten geübt wird und doch nothwendig ist, ich meine das Tremolo. Es muss so schnell und gleichmässig in gleicher wachsender oder erlöschender Kraft ausgeführt werden, dass die einzelnen Anschläge ganz ineinanderfliessen. Dazu gehört Kraft Uebung und — Beginn der Bewegung dicht über den Tasten, ehe sie berührt werden.

Vielleicht bin ich bei dieser Erörterung ausführlicher gewesen als die Sache verdient. Allein es schien erwünscht, gerade an einem einfachern Organ die Weise und Wohlthat jener Zergliederung der Aufgaben zu zeigen. Diese Gliederung aber muss ich den Nerv aller Lehre und Fertigkeit

nennen. Nichts weniger als unerheblich scheint mir übrigens, dass die Handübung grossentheils ohne Instrument geschehe. Nicht das Ueben, die Bemühung, ist für den Kunstsinn gefahrdrohend; vielmehr gilt in der Kunst wie überall der Grundsatz, dass Arbeit und Anstrengung (im rechten Maasse) Kraft und Eifer erhöhn, Oberflächlichkeit Arbeitscheu und spielig Wesen sie erschlaffen. Nur darin liegt die Gefahr, dass Uebungen ohne Noth und im Uebermaass den Sinn ermüden und abstumpfen, die Musik formelweis zur Alltäglichkeit und Gleichgültigkeit herabziehn und ihren kunstartigen nicht aber künstlerischen Inhalt als Kunst, Geschicklichkeit als Kunstthat vor Augen stellen, das Mittel (Geschicklichkeit) an die Stelle des Zwecks (künstlerische That) schieben.

Nur der Vollständigkeit wegen sei noch die andre Wirksamkeit der Hand, durch ihre Schwere die Kraft der Finger zu unterstützen, erwähnt. Die Hand legt durch Beugung nach aussen ihr Gewicht auf den kleinen Finger, durch Beugung nach innen auf den Daum, durch Hebung auf die drei mittlern Finger; Beugung und Hebung lassen sich vereinen. Die Hand entzieht den Fingern ihr Gewicht durch Senkung und veranlasst damit zu flacherm und weicherm Anschlag. Man muss an dem unvergleichlichen Spiel Liszts genau beobachtet haben, wieviel Abstufungen und Färbungen vom ehernharten Schlag bis zur weichsten sylphenhaften Liebkosung er den Tonreihen blos durch den Anschlag (bisweilen dem aufmerksamsten Hinblick ein Räthsel und bis jetzt von Niemand erreicht) verleiht, um die ächt künstlerische Bedeutung dieser Spielformen zu begreifen. Wohl mag der Meister für die seinem Geiste vorschwebenden Klangweisen die Spielarten gesucht haben, wie ein Künstler sucht durch instinktive Ahnung geleitet; er mag sie vielfach versucht und geübt haben, — ich hab' ihn nicht darum befragt, und er hat sie in seinem frühern Konzert-

leben nicht so vollendet besessen als ich sie im Sommer 1853 von ihm gehört. Allein das ist ein Theil seiner persönlichen Künstler-Entwickelung; man kann den fortgeschrittenen Schüler darauf hinweisen nicht aber eine Elementarübung daraus machen, da bekanntlich jene Handhaltungen nur ausnahmsweise, dem normalen Handgebrauch ungemässe sind.

Wenden wir uns mit einem blossen Ueberblick auf das dritte Organ, die Finger, mit Zurechnung der Handstreckung für weitere Spannung, der Zusammenziehung und Wendung der Hand für engern Fingergebrauch Unter- und Uebersetzen: so hat die Elementar-Uebung alle Finger zu allen Arten der Verwendung gleichmässig zu kräftigen und geschickt zu machen. Jeder Finger muss mittels seines ersten (an der Hand anknüpfenden) Gelenks zu Druck und flüchtiger Berührung (Stoss) in allen Stärkegraden und jedem Maasse der Geschwindigkeit bereit und von jedem andern unabhängig für sich allein verwendbar sein. Von Natur sind bekanntlich die Finger für ihren Dienst am Klavier keineswegs gleichmässig geeignet; der kleine und vierte sind schwächer, der vierte ist durch Gewohnheit an den dritten oder fünften gebunden und dadurch für selbständigen Gebrauch am wenigsten geeignet, der Daum ist weniger geschickt zu zartem weichem Anschlag. Diesen Mängeln muss so viel wie möglich abgeholfen werden.

Hier zeigt sich die umfassendste Aufgabe für Technik; sie ist um so unerlässlicher als der sonstige Gebrauch der Finger gar nicht auf jene aus dem Gesichtpunkte der Mechanik enggemessnen und subtilen Bewegungen hinleitet. Auch hier ist Zergliederung der Aufgabe das fördersamste Mittel.

Dass wir hier zunächst mit rein-mechanischen Fode-

derungen zu thun haben, müssen wir fest im Auge behalten; je schneller wir sie befriedigen, desto schneller gelangen wir auf das Gebiet der Kunst; je klarer wir dem Schüler (sobald er zu solcher Verständniss reif ist) die Nothwendigkeit der Vorübung und zugleich die mechanische also kunstfremde Natur derselben darstellen, desto sicherer bewahren wir ihn vor Vernachlässigung Ermüdung und falscher Schätzung dessen was ewig nur Mittel zu dem anderswo liegenden Zweck sein kann.

Daher mögen wir schon das der unruhigen Jugend ohnehin gewohnte Trommeln auf dem Tisch' oder Fenster als naïves Fingerturnen willkommen heissen. Ja es wird wohlgethan sein, zur Uebung der Finger auf dem Tische statt am Klavier als Vorübung in genauer Folge

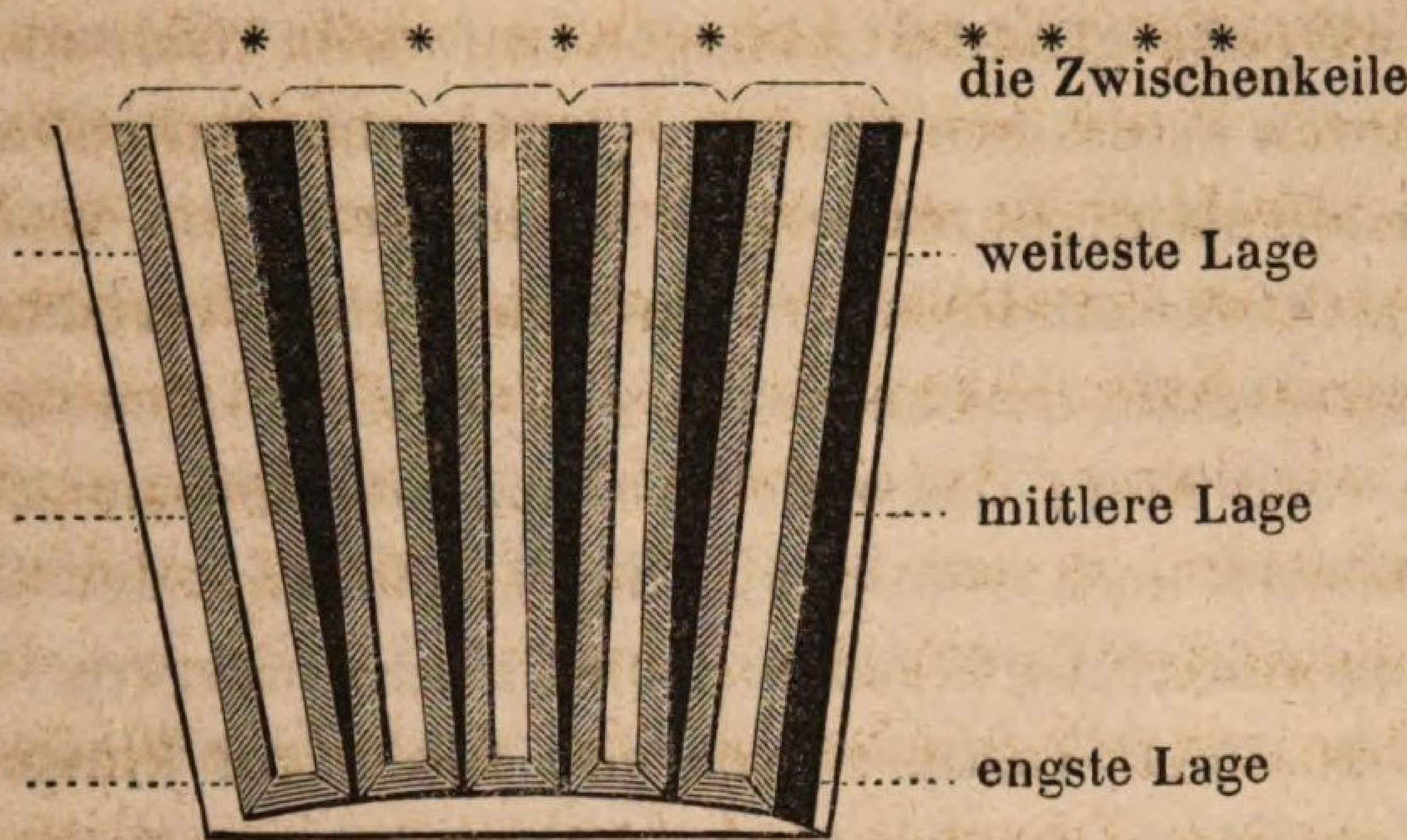
1 2 3 4 5 4 3 2 1

aufzumuntern, um auch hier jeden unnützen Tonverbrauch zu sparen.

Daher sind auch mechanische Vorrichtungen um Fehlern zu wehren nicht verwerflich, wenn auch keineswegs nothwendig. Hierher wäre der von Kalkbrenner (oder Logier?) erfundne Handleiter und Logiers Chiroplast zu rechnen, die bekanntlich den Arm durch eine stützende Leiste vor dem Niederhängen und Abziehn der Hand bewahren und die Finger durch zwischengreifende Messingplättchen sondern. Bedenklicher scheint mir das von Herz erfundne Daktylion, das die Finger an Stahlfedern bindet und denselben durch das Niederziehn Kraftäusserung entlockt, beim Loslassen aber nachhilft und dem trägen Aufheben der Finger steuert — dies aber durch fremde Kraft und jenes durch Zugkraft nicht Schnellkraft der Finger.

Angemessner dürften Uebungen auf Tasten ohne Saiten sein, da sie das Gehör unbelästigt lassen. Leicht liesse sich für die ersten Uebungen ein Instrument von fünf Ta-

sten in dieser Gestalt etwa einrichten. Die Tasten liegen



dem bequemsten Fall der Finger entsprechend in flachem Bogen, und lassen sich auf ihrer Grundlage durch eingreifende Keile weiter- oder engerrücken, haben übrigens (um des genauen Anschlags willen) auf ihrer obern Fläche nur die Breite der Obertasten. Durch unterliegende Federn kann jede für sich schwerer- oder leichterbeweglich gestellt und somit der schwächere Finger zu kräftigerm Anschlag bewogen werden. Jede Taste setzt bei vollkommnem Anschlag eine (unverstimmbare) Glocke von dumpfem bei dem Loslassen der Taste durch Dämpfung ersticktem Klang in Ansprache, oder kann auch stumm gebraucht werden. Ein solches Instrument (wohlfeil herzustellen) wäre für kleinere und grössere Hände, engere und weitere Haltung der Hand, schwerern oder leichtern Anschlag jedes einzelnen Fingers nach jedesmaligem Bedürfniss augenblicklich umzustellen.

Ich hielt für Pflicht, dergleichen mechanische Vorrichtungen (die übrigens unschwer gefunden oder verbessert werden) zur Erwägung zu bringen, muss aber wiederholen, dass ich meinerseits sie alle für entbehrlich halte, auch bei meinem frühern Unterricht im Klavierspiel nie gebraucht habe. Die naïvste Vor- und Nebenübung, auf dem Tische, scheint mir (wenn es deren bedarf) die beste weil sie die anspruchloseste ist. Doch kann sie nur für die

einfachsten Versuche, die Finger beweglich zu machen, gelten. Weiter gehnde Uebungen auf dem Tisch oder am sogenannten »stummen Klavier« (Tasten ohne Saiten) scheinen mir allzuwiderkünstlerisch; es heisst das in Wahrheit »tauben Ohren predigen«, wenn man alle Verrichtungen gehört zu werden durcharbeitet und dabei auf das Gehörtwerden verzichtet; das ohnehin schon mechanische Klavier wird dadurch noch weiter von der Theilnahme des Kunstsinns abgerückt. Auch gemeinsame Uebung mehrerer Schüler auf stummen Tasten, während Einer auf klingendem Klavier spielt, muss ich (ungeachtet gescheute Lehrer mit dergleichen — oder vielmehr trotz dergleichen Erfolge gewonnen) ebenso beurtheilen.

Gehn wir nun auf die Foderungen zurück, die an die Finger gemacht werden müssen. Hier sind zunächst folgende Stufen zu sondern.

Erstens die Uebungen bei ruhender Hand, auf fünf Tasten für die fünf Finger beschränkt. Im Umfang einer Quinte, also Finger neben Finger, soll Anschlag und Aufheben, soll Bewegung und gleichmässige Kraft jedes Fingers geübt werden. Hierhin gehören die mannigfachen Uebungen an fünf Tasten in gerader Folge, in Terzenfolge, wiederholter Anschlag einer Taste während die übrigen Finger auf ihren Tasten ruhn, u. s. w., Uebungen die an sich musikleer und öde, zum Theil (wie diese



und ihres Gleichen) gehörquälerisch — und doch erspriesslich sind. Sie könnten (besonders die widrigklingenden) auf dem Tisch, und zwar bei etwas flacher und ausgedehnter Fingerhaltung vorgeübt werden. Die flachere Fingerhaltung entspricht nämlich allerdings dem Bau der Finger am meisten, begünstigt also die Verwendung derselben,

während die gewölbtere wieder aus andern Gründen nothwendig und selbst steile Haltung für gewisse Wirkungen anwendbar ja nöthig erscheint.

Blos Erweiterung dieser ersten Aufgabe ist die Uebung auf fünf nicht reihenweis nebeneinander liegenden Tasten, z. B. auf *c e f g a* oder *g c d e f*. Die Klavierlehrer wissen zu beurtheilen, auf welchen Tastenreihen (Ober- und Untertasten) all' diese Uebungen am fördersamsten anzufangen sind. Eben dahin sind auch die Uebungen des Arpeggio innerhalb einer Quinte mit Oktav oder None u. s. w. zu rechnen.

Zweitens die Uebungen des Ueber- und Untersetzens, um der Hand mehr als fünf Töne zu unterwerfen. Das Untersetzen (leichter als Uebersetzen und darum zuerst zu üben) kann mit der Rechten so

1 2 1 2 1 2 3 1 3 2 1 2
c d e d *c d e f e d c d*

mit der Linken ebenso auf den Tönen

c h a h *c h a g a h*

das Uebersetzen mit der Rechten so

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 3 1 3
c h c h *c h a h c h* *c h a g a h c h*

mit der Linken ebenso auf den Tönen

c d c d . . . *c d e d c d* *c d e f e d c d*

geübt werden, wobei man dem Schüler den Zweck dieses Fingersatzes statt des an sich natürlichern (1 2 3 2 1 2 3 4 u. s. w.) deutlich machen muss. Durch Einmischung von Obertasten, z. B. statt obiger Tonfolgen der Töne

h cis d cis, *h cis dis e dis cis*,
d cis h cis, *a gis fis e fis gis*,

u. s. w. kann der Beginn dieser Uebung erleichtert, doch muss sie auf den Untertasten für sich durchgesetzt werden.

Drittens Uebung der Durtonleiter, der in beiden vor-

hergehnden vorgearbeitet, oder vielmehr die aus beiden zusammengestellt ist. In gleicher Weise führen die ersten akkordischen Uebungen zu den ausgedehntesten Arpeggien.

Da es hier nicht auf vollständige Darlegung der Klaviertechnik abgesehn ist, sondern nur auf ein Paar Beispiele der Zergliederung: so darf ich hier abbrechen. Ohnehin scheinen mir die bisher erwähnten Uebungen die ersten Grundlagen jener Technik zu enthalten. Man hätte ihnen zunächst noch Trillerübung, Ablösen der Finger auf derselben Taste, chromatischen Laufer zuzufügen, später Ablösen und Eindringen der Hände, Doppellaufer und Arpeggien für eine oder beide Hände.

Laufer und grössere Arpeggien sind insofern dem Elementaren beizuzählen, als sie gleichartige Führung der Hände über weiten Tastenraum üben. Zugleich sind sie der erste kunstartige Stoff; sie können für sich nicht künstlerisch befriedigen, wohl aber künstlerisch anregen. Bei ihnen tritt also jene Verlockung aus dem Kunstleben in das Kunstgeschick, aus künstlerischer Neigung der Seele zu äusserlichem Spiel für Finger und Ohr und zu selbstgefälliger Eitelkeit zuerst hervor. Sie müssen unbedingt und genügend geübt, aber es muss eben hier zuerst und von hier an fortwährend jedes Uebermaass von Hingebung sorglich vermieden, und jedes Mittel angewendet werden, die edlern Kräfte im Gegensatz zu Spielgefallen und Eitelkeit in Wirkung zu setzen.

Soll ich zunächst die Lauferübung als Beispiel nehmen, so halt' ich keineswegs nach der Durtonleiter Uebung der modifizirten Molltonleiter (*c d es f g a h c b as* u. s. w.) für nöthig, die der normalen Molltonleiter (*c d es f g as h*) wegen der Peinlichkeit der übermässigen Sekunde für nachtheilig; ein Paar gelegentliche Versuche genügen.

Ich halte ferner auch das Durchüben der Durtonleiter durch alle Töne keineswegs für nothwendig, dieses Durch-

üben in ununterbrochner Folge sogar für schädlich; denn es stumpft bei der ohnehin äusserlichen und dem Mechanischen zugeneigten Natur des Klaviers das Gefühl für den Karakter der Tonarten unausbleiblich ab. Das kann man nicht blos der Reflexion erweisen, es ist auch erfahrungsmässig anzuschaun. Gerade seit technische Entwickelung sich wieder vor der künstlerischen geltend macht, gehn aus den Händen der Salon- oder Bravourkomponisten Reihen von Sätzen in Fis- oder Gesdur, Hdur u. s. w. hervor, bei denen nachweislich nur Rücksicht auf die Hand, nicht auf den Karakter die Tonart bestimmt hat. Will man den Unterschied klar erkennen, so stelle man ihnen Werke von Tondichtern in jenen entlegnen Tönen gegenüber, z. B. Beethovens Fisdur-Sonate, Bachs Fisdur-Fugen im temperirten Klavier. Dieses Nivelliren alles Karakteristischen bis zur Verleugnung und zur Verhöhnung haben wir bereits als Ausdruck und Förderung des Verfalls erkannt. Kunst ohne Karakter ist Widerkunst und Verderb.

Aber eben hier, wo der Verderb zu beginnen droht, bieten sich auch die Mittel zur Abwehr. Gerade hier können höhere geistige Kräfte zur Theilnahme kommen.

Zuerst giebt hier die Vertheilung der wirkenden Organe, der Fingersatz, Gelegenheit das Nachdenken des Schülers zu beschäftigen. Während in allen andern Lehrfächern die »Abrichtungsmaxime« getadelt und verbannt wird, bleiben Tausende von Lehrern dabei, Fingersatz vorzuschreiben, ja vollständig über die Noten zu setzen und damit den Schüler zum gedankenlosen Ausüber herabzuwürdigen. Nur bei einzelnen besonders bedenklichen Stellen mag dies als Nothmittel gegen Flüchtigkeit und Vergesslichkeit gelten. Im Uebrigen sind die Regeln des Fingersatzes so einfach, dass man nach wenig Bemerkungen selbst

junge Anfänger anhalten muss, selber die Finger zu ordnen. Allerdings lassen nun viele Aufgaben mehr als einen Fingersatz zu, von denen jeder besondre Vortheile haben kann. Hier muss der Lehrer auf das Normale, das heisst auf das für die Organe und die Mehrzahl der Fälle Günstigere hinleiten, und nicht eher davon abgehn, als bis es vollkommen angeeignet ist. Hat der Schüler für irgend eine Aufgabe richtigen Fingersatz gefunden, so muss er für dieselbe Aufgabe andre Stufen oder andre Formen aufsuchen, für die derselbe Fingersatz sich eignet. Ist z. B. zu der hinaufgehnden C dur-Tonleiter für die rechte Hand der normale Fingersatz gefunden: so muss der Schüler alle Tonleitern aufsuchen, die gleichen Fingersatz zulassen. Er wird, wenn er sie zusammenstellt,

			1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1
			c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*
						f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*
		b	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*
					es	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*
	as	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
				des	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
ges	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*

inne oder darauf hingewiesen werden, dass die C- und F-Stufe in all' diesen Tonleitern dem Fingersatz zum Anhalt dienen, indem auf sie der Daum fällt und die übrigen Finger sich danach richten — mit Ausnahme der dem *C* vorangehnden Anfangstöne, für die man die nächsten Finger wählt. Hiermit sind diejenigen Leitern geregelt, die scheinbar von dem ersten Fingersatz abweichen. Für die Tonleitern *C D E G A H* genügt bekanntlich die Bemerkung, dass der Daum auf die erste und vierte Stufe fällt. Gleiches ist an allen harmonischen Figurationen innerhalb Oktav oder None derselben Akkordlage wahrzunehmen; sie fodern

denselben Fingersatz wie der gleichzeitige Anschlag desselben Akkords in gleicher Lage.

Aufmerksamkeit und Nachdenken sind nicht künstlerischer Natur, aber sie ragen weit hinaus über blosses Nachthun und Merken auf fremde Vorschrift. In der Kunst ist persönliche That also persönliche Selbstbestimmung wesentlich Erfoderniss, ja im Grunde das einzig und zuletzt Entscheidende. Vor Andern muss dem Kunstlehrer gesagt werden: Wolle dem Zögling nicht Alles sein und Alles geben! drücke nicht auf ihn mit stetem Dabeisein und Dreingreifen; sondern vertrau' seiner Kraft und Lust sobald und soviel wie möglich, und dazu rege sie an, überwach' und leite sie unvermerkt! Fortwährend Gängeln macht den Schüler unlustig und unselbständig, das kluggesparte Wort zu rechter Zeit weckt und erleuchtet. Daher scheint mir auch die Anstellung von Hülfslehrern, die von angesehnern und theurer zu bezahlenden Hauptlehrern oder den Eltern der Zöglinge zur Beaufsichtigung der Uebungen herbeigezogen werden, keineswegs zu billigen. Wohl weiss ich, wie oft besonders sehr junge Schüler jene zahlreichen und in das Kleine und Feine gehenden Vorschriften der Technik ausser Acht lassen und den Fortschritt dadurch verzögern. Allein über alles wichtig ist denn doch Gebrauch eignen Denkens und Aufmerkens. Und der, wie überhaupt Selbständigkeit und Selbstgefühl wird in der Wechselwirkung zweier Lehrer gebunden und zerrieben.

Das nächste und kunstverwandtere Mittel für Fortschritt ist: den Schüler zur Selbsterfindung seines Uebungsstoffs anzuregen. Ich komme hier auf jene schon für das Gehör angeregten Gangbildungen zurück.

Leicht kann man dem Zögling anschaulich machen, dass überall dieselben Motive häufig wiederkehren, besonders in Gängen oder sogenannten Passagen, also in dem der Organengeschicklichkeit am meisten bedürftigen Gebiete.

Wer dies recht gefasst hat, wird dergleichen Aufgaben ungleich leichter vollbringen, indem er sie auf Noten schneller übersieht und die Technik, den Fingersatz, danach einzurichten sucht. Gebe man dem Schüler irgend einen Gang, z. B.



— oder besser, rege man ihn an ihn selber zu finden: so wird klar, dass er aus einem Motiv *a* hervorgegangen ist und dasselbe auf der je vorletzten Stufe wiederholt. Zunächst hat, wer dies erkennt, nicht mehr nöthig alle Noten zu lesen; mit dem flüchtigsten Hinblick erkennt er Motiv und Art der Fortführung. Sodann aber zerlegt sich die technische Aufgabe eben so fasslich. Für jenen Gang besteht sie in der Ausführung des Motivs

Rechte: 1 2 3 4
g a h c
Linke: 4 3 2 1

und im Zusammenziehn der Hand, um bei der Wiederholung des Motivs denselben Finger wieder auf den gebührenden Ton zu bringen. Ich habe folglich im Obigen nicht etwa zwanzig Töne zu üben, sondern zunächst die Bewegung der Finger in ihrer Folge 1 2 3 4 oder 4 3 2 1, und dann die eben so gleichmässige Verengung der Hand.

Nun aber gilt es diese Aufgabe fruchtbar zu machen. Die Gruppe der vier Töne ist geübt: was kann ich aus ihr bilden? Ich kann sie auf dem zweiten Tone

c d e f — d e f g,

auf dem dritten (wie oben geschehn) auf dem vierten Tone

c d e f — f g a h,

ich kann sie wechselnd — aber in gleichem Wechsel — bald auf diesem bald auf jenem Tone wieder anknüpfen, z. B.

c d e f — e f g a — f g a h — a h c d

so dass nun acht Töne (*c d e f e f g a*) als Motiv erscheinen. Ich kann sie verkehrt zu abwärtsführenden Gängen benutzen, kann sie erweitern, —



und so aus Geringem mit schon erworbner Geschicklichkeit vielerlei gewinnen. Hiermit wächst der Uebungstoff und gewinnt Mannigfaltigkeit, wächst Anschauung und Bildensgeschick des Schülers mit seiner künstlerischen Selbständigkeit und Selbstthätigkeit. Und wenn er dabei gegen das ganze Passagewerk ein wenig gleichgültiger wird als die unkundige Menge: so soll uns das lieb sein. So gewiss diese Formen und Geschick für ihre Ausführung unentbehrlich sind, so gewiss ist ihr Inhalt der leichteste und das Geschick für sie zunächst ein äusserliches. Das bezeugen die Dutzendfabrikate der Virtuosen.

Das Letzte was hier geschehn muss, ist: dass man selbst hier an der Gränze von Handgeschick und Kunst den wirklichen Kunstsinn zur Theilnahme bringe. Ein glanzvoller Laufer hat in sich selber künstlerischen Reiz, leichtes Staccato rollendes Forte ein starkeinsetzender und verflüchtigt im Pianissimo sich verlierender, oder ein aus dem Leisesten zur vollen Schallkraft sich erhebender Gang, das Alles hat schon künstlerische Bedeutsamkeit. Auf diese muss Aufmerksamkeit und Antheil des Schülers gelenkt werden. Aber das kann nur geschehn, wenn man die technischen Uebungen in Beziehung zu Kunstwerken setzt, in denen sie zur Anwendung kommen.

Noch einmal will ich am Schlusse dieser Betrachtungen ausdrücklich bemerken, dass es hier nur um einige Beispiele zur Erläuterung der ausgesprochnen Grundsätze

und Ansichten, keineswegs um eine irgend auf Vollständigkeit hinarbeitende Lehre der Technik zu thun gewesen. Für jede Kunsttechnik sind dieselben Gesichtpunkte und Grundsätze geltend. Sind die oben aufgestellten richtig, so müssen sie für Gesangbildung wie für den Klavierspieler oder Bläser oder Geiger in Anwendung kommen. Aber für jedes besondre Fach sind besondre Organe erfoderlich, folglich auch besondre Aufgaben zu lösen und dazu besondre Geschicklichkeiten zu erwerben. Den besondern Schulen für Gesang und die verschiednen Instrumente stellt sich die Aufgabe, nach den allgemeinen Grundsätzen, wenn sie richtig befunden sind, die Technik für ihr Fach auszubilden. Dazu war hier in diesem Buche weder Beruf noch Raum vorhanden.

Hiermit stehn wir an der Gränze der Elementartechnik. Jenseit erblicken wir, wie sich bereits gezeigt hat, zweierlei Aufgaben: erstens jene Reihe von Uebungen, die oben kunstannähernde genannt wurden, zweitens Kunstwerke selbst, die zur Ausführung künstlerisch aber damit auch technisch eingeübt werden müssen. Dass die Elementarübungen im Obigen keineswegs erschöpft sondern nur durch etwas näheres Eingehn karakterisirt werden sollten, dass sich ferner zwischen ihnen und den weitergehnden technischen Uebungen keine absolute Gränzlinie ziehn lässt, ist schon bemerkt. Doch sind wir hier auf dem Punkte, beide Richtungen zu erkennen, die gleich allmählig ablenkenden Scheidewegen eine zur Kunst die andre zum Kunsthandwerk und zum Abfall von jener führen.

Die erstere Richtung bedarf wie die andre der festen und genügenden Grundlage, die wir als Elementartechnik zu bezeichnen versucht. Sie wird sich nicht versagen darüber hinauszugehn um die Geschicklichkeit höher zu stei-

gern, und das Beste was für diesen Zweck geschrieben sich anzueignen. Aber von Anfang an dringt sie auf das Studium solcher Werke die nicht für technische sondern künstlerische Zwecke (aus künstlerischem Triebe) geschaffen worden. Von Anfang an hält sie dies als ihr Ziel fest, geht von jedem verwendbaren Gliede technischer Uebung auf die dadurch ausführbaren Kunstwerke (klein oder gross, leicht oder schwer ausführbar) über. Und da die Kunst selber und ächte Kunstbildung ihr Ziel ist, so findet sie weder Beruf noch Raum, sich mit jenen kunstanstrebenden Werken allzuweit einzulassen; die reinen Kunstwerke und die an ihnen zu vollendende Kunstbildung haben den Vorzug, und nehmen den grössten Theil von Zeit und Kraft in Anspruch. Was an technischem Geschick über das schon erworbne hinaus für einzelne Kunstwerke nöthig ist, wird sogleich in Bezug auf das Werk nachstudirt. Dass ein dieser Richtung folgender Lehrer mit den Kunstwerken seines Fachs vertraut sein muss, um jederzeit die angemessnen zu wählen und sie dem Schüler begreiflich und lieb zu machen, ist klar.

Die andre Richtung hält, »weil ohne Technik keine Ausführung möglich ist«, an der technischen Uebung fest und giebt daneben Handstücke und künstlerische Werke nur zur Erholung und Erfrischung. Ihrem Grundsatze gemäss geht sie aus Elementarübungen in das weite Gebiet des Kunsthandwerks, um Geschicklichkeit nach allen Seiten und in allen Formen zu entwickeln. Hier ist (wie wir schon gesehn) in der That keine Gränze zu finden, und so bieten sich für wirkliche Kunstwerke nur zerstreute spärliche Momente. Da diese Werke nicht als Zweck und Hauptaufgabe begriffen werden, so waltet bei ihrer Wahl weder Grundsatz noch Plan, im besten Falle nur Rücksicht auf das Maass technischer Schwierigkeit. Meist bestimmen äusserliche Anlässe; die Polyphonie z. B. sollte eine zeit-

lang durch »Scarlatti's Katzenfuge« vertreten werden, weil zufällig Liszt in irgend einem Konzert gerade sie gespielt hatte. Im Uebrigen zieht der technische Hang die Wahl auf Werke, die ihm besonders günstig sind — oder zu sein scheinen. So war eine Weile die Cis moll-Sonate das Opferlamm; jetzt wird, scheint es, besonders die F moll-Sonate (die sie *Appassionata* nennen weil sie den geheimen Sinn nicht fassen) verarbeitet, — so muss man sagen, wenn auf diesem Wege solchen Werken beigekommen werden soll.

Eine letzte Bemerkung mag beide Richtungen in ihren Folgen noch schärfer karakterisiren.

Das wahrhaft Reiche und Unerschöpfliche ist auch in der Kunst der Geist, denn ihm gehört alles Bestimmte an. Das Stoffliche dagegen ist zwar gränzenlos aber sein Wesen ohne Zutritt des Geists ist: nicht bestimmt also nicht inhaltlich zu sein.

Die künstlerische Lehrbahn hat im Kunstgeist und seiner Offenbarung nach so viel karakteristischen Richtungen als Gedanken die Welt regieren einen unerschöpflich zu nennenden Reichthum sich gegenüber, aus dem Jeder nach Neigung und Vermögen seinen Antheil erhebt. Da aber Neigung und Vermögen in jedem Lehrer und Schüler verschieden sind, so ergiebt sich für alle dieser Bahn Folgenden neben der festenden und hebenden Einheit des Grundsatzes die reichste Verschiedenheit der Richtungen und Erfolge. Jeder strebt dem Ideal der Kunstbildung zu, und Jeder schaut es von seinem eigenthümlichen Standpunkt', und erringt was seiner Persönlichkeit das Eigenthümliche und einzig Förderliche ist. Denn die Kunst ist in ihrem Werden Persönlichkeit, in ihr wird der Geist Mensch, und zwar »dieser Mensch.«

Die technische Lehrbahn hat Entwickelungen die am Stofflichen haften als Ziel gesetzt, obwohl für ein weiteres Ziel, das die Kunst selbst ist, bestimmt. Ihr Stoff ist nur

in sofern unerschöpflich, als er der Allen gemeinsame ist, dem nur in seiner Verwendung durch den Geist Inhalt zu Theil wird. Daher kann diese Lehrbahn nicht unternehmen, den Schüler in sich und aus sich selber nach seinem eignen Wesen und Gesetz zur Vollendung zu leiten; sondern ihr hält das Ziel allgemeiner Geschicklichkeit mit den präzisirten Leistungen die darin enthalten sind gleichsam das Modell eines »allzeit fertigen Technikers« vor, um nach diesem »idealen Muster« jeden Schüler zu »formiren.« Sie egalisirt die Geister, und damit entkunstet sie sie, denn die Kunst individualisirt. Sie verliert den Geist im Stoffe, den bestimmten Gehalt im bestimmunglosen Stoffe. So tilgt die sich selbst überlassene welsche Stimmschule den individuellen Karakter jeder Stimme aus, der schon in der Rede, schon im kleinsten Liedchen so bezeichnend, oft so rührend und begeistend mitwirkt, um eine Reihe von mehr oder weniger vollkommnen im Wesentlichen aber unterschiedlosen »Mencheninstrumenten« herzustellen. Daher die Gunst der Menge für italische und sonst geschmeidige und karakterlose Gesänge. So erziehn unsre Techniker am Klavier jene Tausende von Virtuosen und Salondilettanten, von grösserer oder mindrer Geschicklichkeit, im Wesentlichen aber unterschiedlos gleich den perlenden Wellen des geschwätzigen Bächleins — oder, wenn das zu klein dünkt, gleich den brausenden Wogen des finstern aufgeregten Meers.

»Alles ausser uns ist nur Element, ja ich darf wohl sagen, auch alles an uns; aber tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten lässt, bis wir es ausser uns oder an uns, auf eine oder die andere Weise, dargestellt haben.« So Goethe.

XI.

Bildungziele.

Bildungziel. Schrift und Kenntniss. Regel. Autorität. Vorbild. Bildung. — Grundsatz für Bildung. Aesthetik. Subjektivität. Weg der Natur. — Entwickelung von innen. Wesen derselben. Beispiel. — Widerspruch der Geisteströgen. — Die drei Richtungen nach dem Bildungziel. Entwickelung zu Empfänglichkeit und Verständniss. Hören. Nachdenken. Vorbereitung. — Bildung der Ausübenden. Verständniss. — Mittel der Darstellung. Schall. Klang. Laut. Ton. Wachsen und Abnehmen. — Rhythmus. Betonung. Bewegung. Zeitmaass. — Taktfreiheit. Ihre psychologische Begründung. Beispiele. — Uebung im Vortrag. Weg zur Verständniss. Bachs Verfahren.

Alles ausser uns ist nur Element, auch alles an uns; tief innen webt diese schöpferisch-gestaltende Kraft, die uns nicht ruhn und rasten lässt, bis wir dargestellt haben was sein soll.

Entwickelung der Anlagen und Kräfte, Gewinn von Kenntniss und Geschicklichkeit: das Alles ist nicht jenes »Tief-Innen« das Goethe meint, das Lebenspunkt für alle Kunst und Ziel für all' jene Strebungen ist. Abermals muss ich sagen: Kunst ist nicht Wissen, nicht Gedanke nicht Sinnenthum nicht Bethätigung für sich. Sie ist That aus dem Geiste der ihr inwohnt, Offenbarung dieses Geistes, des Ideals im sinnlichen Stoff oder sinnlichgeistiger Vorstellung. Theilnahme an ihr ist also nicht: Wissen von ihr, nicht Handthieren mit ihrem Stoffe noch sinnlich Wahrnehmen desselben; sondern sie ist Auffassung ihres ungetrenn-

ten zweieinigen Wesens oder Bethätigung aus ihrem Geist' in ihrem Stoffe.

Solche That und solche Theilnahme nur kann Bildungziel im Kunstleben, alles Andre kann nur Mittel zum Zweck sein.

Ist es möglich, hierzu über die Aneignung der Mittel hinaus etwas zu thun? und was kann erfolgreich geschehn? was muss folgenlos bleiben?

Denn das ist gewiss: wenn es unmöglich ist über die äusserliche Anlernung hinauszuwirken, so bleibt jeder Erfolg des Lernens zweifelhaft; was nützen die Mittel wenn man den Zweck nicht kennt und anzustreben vermag? Es bleibt, wenn wir nur über die Mittel walten können, bei jedem einzelnen Schüler zweifelhaft: ob er in dem was Natur ihm gegeben und das Leben in ihm erzogen hinlänglich Vermögen findet, den Zweck zu erkennen und zu erreichen.

Nichts helfen alle äusserlichen Kenntnisse und Mittheilungen, wenn sie nicht jenen Lebenspunkt, jenes Tief-Innen treffen, ohne das es weder Kunst noch Kunstverständniss giebt, ohne das sie sind was Werkzeuge in der Hand eines Todten oder ein Sehglas für blindgebornes Auge. Wir müssen die Decke vom Auge nehmen und den Sehnerv beleben. Was nützt das Flöten der Lippen und das Geklingel und Gebrause der Tasten, wo der Geist nicht Zweck und Gehalt giebt noch findet? »Wer von uns Erdensöhnen (hat Goethe schon 1772 geklagt) sieht nicht mit Erbarmen, wie viel gute Seelen in der Musik an ängstlicher mechanischer Ausübung hangen bleiben, darunter erliegen!« Ein Lehrer der da nicht abzuhelfen wüsste, ja der nicht selbst unter dem Zweifel am Gelingen sich gedrungen fühlte, immer wieder so lang' er wirkt danach zu streben, der hätte keine Künstlernatur, wäre kein Kunstlehrer. Denn der wahre Kunstlehrer ist durch und durch beseelt vom Geist

und Leben der Kunst. »Zuerst noch einmal, dass ich der leb- und farblosen Richtung vieler Lehrer entgegenarbeiten wollte. Ach! meistens kalter geistloser Buchstabenkram! Lebloses Regelwerk! Fortpflanzung der Geistesknechtschaft!« Das ist das Zeugniss Diesterwegs. Gebt dem Kunstjünger für sein brünstig Verlangen und Suchen kalte Lehrer, oder legt den Liebeglühnden in den Arm einer Leiche! es ist dasselbe.

Nichts hilft da, wo nach dem Tief-Innen gelechzt und gerungen wird, blos Zeichen und Schrift, wären sie auch noch entwickelter als unsre Musikschrift schon geworden. Das weiss jeder Lehrer; wer sich nochmals davon überzeugen will, kann den Erweis in meiner Musiklehre finden. »Die Buchstaben sind todte Wörter, die mündliche Rede sind lebendige Wörter; sie geben sich nicht so eigentlich und gut in die Schrift, als sie da Geist und Seele des Menschen durch den Mund giebt.« Das sagte Luther schon von Schrift und Sprache; jeder Erfahrne weiss auch: dass im Grunde Niemand aus einem Buche herausliest was nicht schon innerlich in ihm zur Reife der Erkenntniss herangewachsen war. Wieviel mehr gilt es von dieser verhüllten Hieroglyphen-Sprache der Seele, die wir Musik nennen!

Nichts hilft da die Regel. Jede Regel ist Ausdruck eines Urtheils das nur ein einzelner Punkt aus dem ganzen System von Anschauungen oder Ueberzeugungen ist, mithin nur im Zusammenhang dieses Systems Lebenskraft und Geltung hat. Für sich allein ist die Regel nur eine Behauptung, die den in ihrer Vereinzelung mithin ausserhalb ihrer Wahrheit und Lebendigkeit sich ihr Unterwerfenden zu ihrem Sclaven macht. Sie nutzt nur dem der im Besitz der ganzen Wahrheit sie entbehren kann, den aber verderbt sie, der sich in ihr weise glaubt und sie für etwas Ansichseiendes und Ansichgeltendes nimmt statt für ein Wörtlein aus dem Spruch der die ganze Wahrheit fasst.

Sie ist ein Räthsel das durch andre Räthsel forthilft; nur der Sinn des Ganzen in seiner Ganzheit löst die Räthsel. Daher die uralte Bemerkung dass keine Regel ohne Ausnahme ist, mithin jede sammt ihren sogenannten Ausnahmen (die wieder Regeln sind) auf eine höhere das heisst allgemeinere Wahrheit hinweist.

Am wenigsten hilft in diesen Regionen der Freiheit und Selbständigkeit Autorität. Autorität kann Zutraun und Gehorsam finden; Zutraun und Folgsamkeit sind im Schüler erste Bedingungen für das Wirken des Lehrers. Aber sie reichen kaum für den Elementar-Unterricht zu; mit jedem Schritt vorwärts wird dies Beruhn auf Aeusserlichem und Fremdem unzulänglicher, Betheiligung eignen Sinns und Geists, Selbstbestimmung unerlässlicher. Autorität setzt den Geist ausser Thätigkeit, raubt dem Gehorchenden Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit, tödtet im Schüler den künftigen Künstler oder reizt den energischen Jünger zu heimlichem Widerstreben, wo er so gern sich hätte gewinnen lassen, wenn man sich freimüthig an seinen freibeurtheilenden Geist gewendet hätte. So erzieht man Diener- und Handwerkseelen; der Künstler muss zur Unabhängigkeit und Selbständigkeit, zu Freimuth und Selbstbestimmung bei der That erzogen werden. Passiv hinnehmende, mit Allem zufriedne Schüler geben wie schwächliche Muttersöhnchen keine Hoffnung.

Auch blosse Anschauung, das (vermeintlich!) gut zu Gehör Bringen genügt nicht, wiewohl es für Kunstbildung unschätzbar unentbehrlich Mittel ist. Von jenen rohen »Einpaukern« will ich gar nicht reden, die dem Schüler die Aufgabe nach ihrer Weise vorspielen oder vorsingen und nicht eher ablassen, bis er Zug für Zug nachäfft was ihnen vielleicht angemessen oder natürlich ist, ihm aber nicht. Dumas hat das schon (S. 322) erkannt und verurtheilt. Das ist praktische Sclaverei, nicht Erziehung. Das beste Vorbild

kann falsch aufgefasst werden, gilt zunächst nur für seinen Fall (ich spiele den Satz *A* wie ich ihn gehört; wie soll ich nun andre Sätze, *B, C* u. s. w. spielen?) kann also nur diesen einen Fall erleuchten, kann auf andre unpassende Fälle unrichtig angewendet, oder gar zur allgemeinen Manier werden.

Das Einzige was geschehn, was vom Beginn der Lehre angestrebt und niemals aus dem Auge gelassen werden muss, was aber in den höhern Regionen entscheidend und einzig-befruchtend sein kann, ist: das Bewusstsein des Zöglings wecken befestigen ausbreiten und erhöhn. Bildung ist in ihrem Grunde nichts anders als Bewusstwerden. Alles was blos im Sinn und dunklern Gefühl weilt, nimmt gleich jedem Naturtriebe den Menschen gefangen, verfliesst mit dem Augenblick der Erregung, schlägt gleich dem Kamm der Meereswell' im Uebersturz in sein Gegentheil um. Nur Bewusstsein und Ueberzeugung geben festen Anhalt dem Menschen, der von ihnen seinen Namen führt *(mennisco, mânuscha* von *man, manuh)* als »der denkende Geist«, als »der Grosse Urkräftige.« Auch in der Kunst ist Bewusstsein das End-Entscheidende, wo du auch ihren Ursprung suchst, im Sinn' oder Handwerk. Ueberzeuge! und befreie! Das ist die Losung auch hier. Dem Verstande muss das Wahre, dem Willen das Gute, der schaffenden Kraft das Mögliche — das bisher Möglich-Gewordne gezeigt, Niemandem darf Aussicht und Muth für den kommenden Tag gesperrt, jede Entwickelung muss als Grund einer künftigen höhern gefasst werden. Das ist der Weg zu jeder Vollendung des Menschen, also des Künstlers.

Wie ist nun dem Menschen Bewusstsein überhaupt gekommen? Wird es ihm in irgend einer bestimmten Lebenzeit, zu diesem Tag' oder Jahr' eingegeben?

Das ganze Leben vielmehr, vom ersten sinnlichen Eindruck an, ist ein stetes in die Weite und Tiefe, aus

Nacht und Dämmerung zur Klarheit erwachsendes Bewusstwerden.

Hier liegt der Grundsatz für Kunstbildung ausgesprochen vor uns.

Sich eine zeitlang gar nicht, oder nur bewusstlos (gleichsam! denn in der That ist es unmöglich; man kann den Trieb zur Erkenntniss wohl vernachlässigen und hemmen aber zum Glück nicht austilgen) mit der wirklichen Kunst zu schaffen machen, und dann etwa bei gewissem Alter oder auf einer gewissen Stufe technischer Abrichtung zu lichtem Bewusstsein schreiten oder führen: das geht nimmermehr, das ist gegen den Entwickelungsgang der Natur. Daher ist es handgreifliche Selbsttäuschung oder Ausflucht um Andre zu täuschen, wenn unsre Techniker versichern: sie wollten zuvor (und dies Zuvor verzehrt ein Jährchen nach dem andern) den Zögling »technisch bilden«, dann sollte das »Klassische« das »Schöne« die »wahre Kunst« das »Aesthetische« (und was sie in der Angst vor innerlicher und lauter Mahnung sonst Alles verheissen) schon nachkommen. Es kommt nie, sowenig wie einst die »klassischen Opern« Rossini's auf die seine Freunde stets vertrösteten, und kann nicht kommen. Denn was nicht gesäet oder gepflanzt ist, kann auch nicht erwachsen. Daher können einer »unästhetischen« Jugend- und Schulbildung (man verzeihe den uneigentlichen Ausdruck) auch spätere »ästhetische Studien« nicht nach- und forthelfen. Sie schweben — wie Aesthetik und Kritik der Musik ohne den Unterbau der Kompositionslehre, die ihnen erst Stoff und Anhaltpunkte geben muss — grund- und wurzellos in der Luft. Sie sollen in den unerschlossnen und unbereiten Geist ein Bewusstsein gleichsam hineinpfropfen, das schlechterdings nur von Grund aus und vom ersten Beginn

erweckt mit dem Leben erwachsen und verwachsen kann. Nun schallen die Sprüche in das Ohr hinein, überreden vielleicht, werden vielleicht vom Verstande des Schülers erwogen und für wahr angenommen und nachgesprochen, können aber mit dem schon ausgewachsenen, je dumpfer um so fertiger und fester gleich reifer Frucht in der Schale abgeschlossen im Geist liegenden Halbbewusstsein von der Musik nimmermehr in Eins zusammenfliessen und damit in das Kunstleben übergehn.

Von unten herauf! von innen heraus! nur so kann der Mensch erzogen und gebildet werden, nur so der Künstler. Was nicht so in ihm erwachsen in ihn gleichsam hineingewachsen und mit seinem Dasein Eins geworden ist, bleibt ihm äusserlich und fremd, und geht für künstlerische Bethätigung und Auffassung verloren, die beide nur aus dem eignen Leben — wie es nun geworden sei — hervorgehn. Gefühls-Erziehung für sich, — ich meine das lässige Gefühlswalten, dem viele Lehrer Alles dahingeben, weil »ja doch Gefühl die Hauptsache«, weil Musik »Gefühlssache«, weil Gefühl »sich nicht ändern oder aufdringen lässt«, — Gefühlserziehung für sich allein macht dumpfe Brüter, die nicht über ihre Subjektivität hinauskommen. Und wie eng ist jede Subjektivität, wie arm und eintönig sind die meisten, wenn sie sich nicht durch die Macht hellen Bewusstseins, durch weiten Umblick und Hülfe der Vernunft erweiten und lebenreich erfüllen! Aber eben so gewiss ist es: Ueberredsamkeit wo naturfeste Grundlage fehlt — geschwätzige Erziehung betäubt und verwirrt oder macht Schwätzer. Und Philosophiren oder Aesthetisiren, wo es nicht als Schlussstein und Krone das von unten auf erzogne Bewusstsein zusammenfasst, die zerstreut überall auf- und hinblitzenden Lichtstralen in einem Alles beherrschenden Fokus zusammenschmilzt, — Philosophiren ohne die Grundlage des vollen Lebenbesitzes der Kunst erzieht

Raisonneurs oder Abstrakt - Philosophen, nimmermehr Künstler. Denn kein Erzieher und keine Lehre kann geben was sie nicht hat.

Wir müssen gleich dem guten Arzte die Natur möglichst frei und selbständig walten lassen. Ja wir könnten, wir Lehrer, ganz im Hintergrunde bleiben, wenn die Vielheit der Anlagen, das Getümmel auftauchender und schwindender einander kreuzender und überstürzender Interessen im jugendlichen Menschen, nebst all den Zerstreuungen Hemmnissen und Verwirrungen die das Leben bringt, nicht so viel Gutem und Ersehntem Untergang oder maasslose Verspätung drohte.

Wir müssen der Natur vertraun, auf ihrem Wege wandeln und nur mit leiser unstörender Hand in dem helfen, was sie für den Zögling thun will.

Die Natur des Menschen ist auf Bewusstwerden auf Erkenntniss angelegt; sie strebt von Anbeginn darauf zu, wird aber durch Zerstreuung und Trägheit vielfach zurückgehalten. Hier müssen wir auf Sammlung und Belebung hinwirken.

Die Natur des Menschen ist auf Erhebung angewiesen, wird aber durch Trägheit und Irrthum gefesselt und irregeleitet. Hier müssen wir beseelen und erleuchten.

Die Natur jedes Menschen, wär' er auch in Fesseln geboren, hat den unaustilgbaren Drang zu Selbstbestimmung und Freiheit. Wer den unterdrücken will, geht auf Mord des Menschen von innen aus. Wir müssen jenen Drang anerkennen und auf ihn baun, indem wir die Selbstbestimmung dahin zu lenken suchen, wohin der Jünger selbst und nach eignem Triebe streben würde, wenn ihn nicht Irrthum oder Unkraft abwendeten. Dazu müssen wir uns an seine Seite stellen, uns in ihn wie er eben jetzt ist hineinversetzen, um die Welt und seine Bahn aus seinem Standpunkt und Geist zu schaun, und ihm möglich zu machen

dass er sich an uns lehne und an uns erhebe. Nur wenn er unsern Geist zu dem seinigen in sich nimmt und sich aneignet was ihm gemäss, ist unser geistiger Einfluss statt störend fördernd.

Wird ein solcher Augenblick kommen? kann er absichtvoll herbeigeführt werden?

Allerdings ist die Aufgabe nicht so leicht, wie das gewöhnliche äusserliche aber dafür auch innen todte Anlernen und Abrichten. Es ist die Aufgabe: aus meinem Leben in deins zu dringen; und das, »die Kunst Menschen zu bilden ist (wie schon der alte Komenius gesagt) keine oberflächliche sondern eins der tiefsten Geheimnisse der Natur.« Es gehört dazu Menschenbeobachtung Wachsamkeit und jene von Gleichgültigkeit und Hoffnunglosigkeit himmelweit wie Treue von Tod unterschiedne Langmuth, die den Schüler nimmt wie er ist, aber stets auf Vervollkommnung hofft und hindringt. Dem kommt jener Augenblick, der ihn zu erwarten und zu benutzen und dazu Bahn zu machen weiss. Dafür ist Erziehung eine Kunst; die Kunst, der Kreatur zum Menschenthum zu verhelfen.

Wer diese Kunst des Wartens und Beobachtens versteht, wer die Entfaltungen und Fortbewegungen des Geists an sich und Andern sich klar macht, der weiss, dass nur in den Regionen stetige Fortbewegung möglich ist, wo der Geist des Fortschreitenden schon festen Fuss gefasst, schon heimisch worden. So baute Pestalozzi für die Kinder der Armut, deren er sich erbarmte, jene Felder an auf die schon das Leben und des Lebens Nothdurft führt; hier war strenges lückenloses Fortschreiten das grosse Verdienst seiner Methode.

Dagegen erfolgt der Uebertritt in eine neue Sphäre, zu einer neuen Weise des Schauens und Erkennens nicht

schrittweis und allmählig. Auf einmal in elektrischer Schnelle thut sich dem Auge das neue Gebiet des Lebens auf; es ist Entdeckung Aufdeckung Enthüllung von etwas das schon dagewesen, Erinnern gleichsam an etwas nur Vergessnes, dass man eben hier auf die Vorstellung von »angebornen Ideen« oder »Erinnerungen aus einem frühern Dasein« geleitet worden ist, wo in der That nur die Schnellkraft des Geists in Schlussfolgen und Verknüpfungen verschiedner Vorstellungen bewirkt hat, an Bekanntes und Geläufigwordnes das nur scheinbar Neue und Zusammenhanglose zu knüpfen.

Warum wollte man nun bezweifeln, dass solche Momente erwartet begünstigt und benutzt werden können? Ist doch in Wahrheit nichts im Menschengeiste vereinzelt gleich einem Stein eingesenkt, Jegliches in ihm mit jedem Andern in näherer oder fernerer Verbindung, der ganze Inhalt des Geists ein Einiges, eben »der Geist!« Sobald der Verbindungspunkt einer neuen Reihe von Vorstellungen mit den bereits erschlossnen getroffen wird, ist der Lebenspunkt, das *punctum saliens* des Organismus, erweckt zu Dasein und Fortwirken; und jener elektrische Schlag, mit dem der Lichtblick in eine scheinbar neue Sphäre sich fühlbar macht ja oft dem bisherigen Dasein zu entrücken scheint, ist nichts als das oft entzückenvolle Gewahrwerden des innerlich schon gereiften nun, da wir hinschaun und wollen, offnen Fortschritts. Es ist in der That ein Erinnern, ein Innewerden dessen was wir schon gehabt.

Warum sollte zu diesem Erinnern nichts geschehn können?

Wenn ein Tonstück auf mich gewirkt hat, sollte der hellerblickende Leiter mir nicht mit der Wiederholung willkommen sein, dass ich den Reiz zweimal erführe? Sollt' er nicht inne werden, worin eigentlich dieser Reiz liegt, —

welchem besondern Theile, wenn nicht vielleicht dem Fluss des Ganzen, er vorzugsweis' entspringt? Wär' es ihm dann so schwer, durch Hervorheben des Punkts der mich berührt hat, meine Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, und das was ursprünglich ganz unbestimmte Anregung war schärfer kenntlich, vielleicht sogleich begreiflich zu machen?

Beethovens C moll-Symphonie soll uns ein Beispiel geben. Sie hat auf das Gemüth des Schülers, er weiss aber selbst nicht bestimmter wie, gewirkt. Wie leicht lässt sich seine Aufmerksamkeit auf das Finale lenken, das handgreiflich schon als letzter Satz Schlussstein und Ziel des Ganzen ist und sich durch den Durklang und Instrumentalkraft Jedem kenntlich macht. »Aber den Durklang hat schon das Trio des Scherzo gebracht!« — Wohl, aber ohne Schallkraft. »Aber Durklang und Schallmacht hat schon das Andante!« — Ja; aber da tritt Dur in fremder Tonart und sanft auf, bis es in C mächtig schlägt, und dann gleich wieder in düsteres Moll und Piano versinkt; es ist gleichsam Vorbedeutung des klaren und gewaltigen Eintritts des Finale, in das auch das Scherzo nach langem Zögern abschlusslos hineinstürzt. Schon hiermit ist das Finale als Ziel und Gipfel des ganzen Werks bezeichnet. Sein Karakter ist vorbereitet und wird sogleich in siegerischer stolzer Triumpheskraft durch das erste Thema, schon durch den Rhythmus befestigt.

Absichtlich hab' ich ein schlagend und leichtfasslich Beispiel gewählt und nur wenig Züge desselben hervorgehoben. Denn es kam nicht auf tiefere und erschöpfende Untersuchung an, sondern auf eine Anknüpfung, die selbst Minder-Erweckten fasslich und anregend sein könnte. Und trotz der Beschränkung sind drei entscheidungsvolle Momente hervorgetreten: der Karakter des Dur im Gegensatze — gleichsam zur Erlösung von Moll, die rhythmische

Kraft, und die Vorstellung des Ineinandergreifens und innern Zusammenhangs der Theile eines grössern Ganzen.

Setzen wir unsern Schüler so weit herab, dass er das Gewicht dieses Zusammenhangs nicht zu würdigen wüsste, weil er in der Musik bisher nur am Vorüberfluss der Einzelheiten sich vergnügt: so wird er hoffentlich an irgend einem Drama Gemälde oder Roman die Zusammengehörigkeit nothwendig finden, und begreifen dass sie wohl auch in der Musik Ausdruck verstandvoller Einheit sei. Er mag bezweifeln dass diese Einheit stets nothwendig sei; wir müssen zugestehn dass sie oft selbst bei Werken der Meister fehlt oder minder klar hervortritt. Um so mehr wird es ihn vergnügen und sein Aufmerken und Zusammenfassen kräftigen, wo sie ihm von nun an erscheint.

Mag der rhythmische Sinn des Schülers noch nicht zu lichterer Bewusstheit und damit zu schnellerer Auffassung erhoben sein: in jenem Thema wird der Rhythmus schon durch die Kraftschläge des Orchesters eindringlich, und kann am Klavier durch volle Griffe, starke Accente und bekräftigendes Zurückhalten der grossen Noten ausgeprägt werden. Wer sich hiergegen unempfindlich erwiese, den könnte man durch das Entgegengesetzte aufmerksam machen. Man schwäche diese Accente durch Piano, durch Zerlegung der grossen Noten in kleine, durch Bedeckung derselben mit figuralen Nebenstimmen, und selbst dem Unaufmerksamern wird der frühere Eindruck entschwunden sein. Oder — es wäre nöthig, das rhythmische Gefühl an noch einfachern Aufgaben (wie wir oben gezeigt) oder an Aufweisungen ausserhalb der Musik (in Sprache Marschiren u. s. w.) zu wecken und auf jene Stufe hinzuleiten.

Ich will ein Letztes zufügen. Liegt der Sinn jenes beethovenschen Themas nur in seinem Rhythmus? Gewiss auch im Tonischen. Wie, wenn der Schüler den rhythmischen, nicht aber den tonischen Inhalt fasste? wenn überhaupt

Tonsinn und Tonverständniss minder entwickelt wären (was oft der Fall) als Empfänglichkeit für Rhythmus?

Hier —

1.



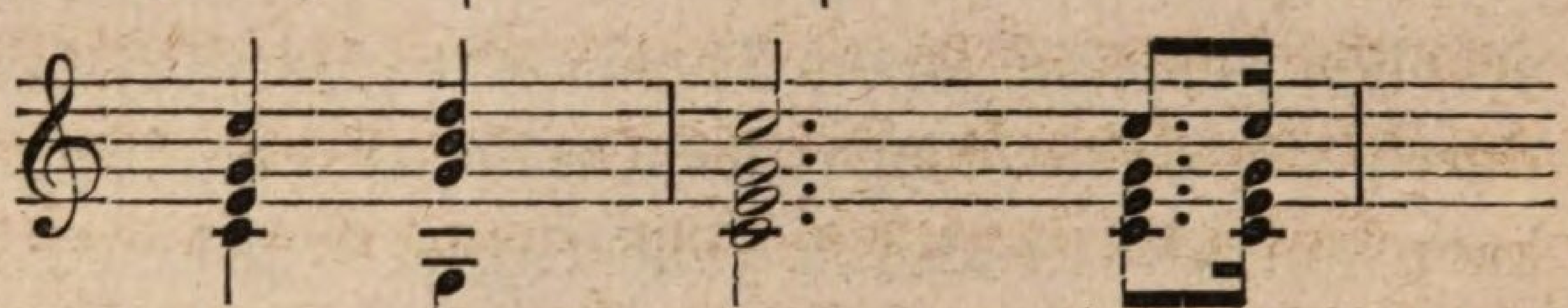
2.



3.



(zu 1.)



(zu 2.)



(zu 3.)



haben wir denselben Rhythmus als Grundlage drei verschiedner Sätze; der erste gehört bekanntlich jenem beethovenschen Finale, der zweite (eigentlich D dur) der Olympien-Ouvertüre von Spontini, der dritte Webers Ouvertüre zu Euryanthe aus Es dur, — letztere aus dem Gedächtniss angeführt. Vergleichen wir zuerst den Rhythmus näher, so

beginnen Beethoven und Spontini mit dem Niederschlag also mit Nachdruck, Weber mit dem Auftakt' also nicht mit dem sofort entscheidenden Schlage. Spontini und Weber schliessen ihren Satz mit dem vierten Takte, Beethoven setzt auf dem Schlusston selber zu neuem Satz' in breiterm Rhythmus an, — das drängt weiter. Nach dem ersten Gliede beginnt bei dem heissblütigen Italiener jenes Vibriren, die Auflösung der Takttheile, die Beethoven in ruhiger gehaltner Kraft zur Vollendung seines rhythmischen Gedanken ausprägt und die zur Vergrösserung des Rhythmus bewegt; es wächst die Kraft der er vertraut. Weber verlässt die Anfangsgestalt in andrer Weise, um wohlgemuth wenngleich nicht in jener ersten Kraftrhythmik emporzusteigen; das und der Auftakt zeigen, dass die grossen Noten ihm mehr festender Anhalt waren, als entscheidende Schläge.

Sind das nicht drei verschiedne Gestaltungen, und zwar bezeichnende, derselben rhythmischen Grundlage?

Und nun vergleiche man damit den tonischen Gehalt. Gradauf bis zum Gipfel strebt Beethovens Melodie, und steigt Schritt für Schritt hinunter zu neuer Erhebung im zweiten Satze; ein einziger Akkord trägt die steigende Melodie, dann wechseln die Harmonien Schlag um Schlag. Spontini steigt mit Beethoven, tritt vor der Entscheidung (Takt 2) mit Melodie und Harmonie zurück, hebt sich aber dann zu gleicher Höhe, und ist gerade da wo seine Bewegung fiebert in der Harmonie ruhiger wie Beethoven; nicht der Gedanke schreitet hier fort, aber die Aufregung ist gewachsen. Weber setzt höher ein und steigt tief nieder, um sich wieder zu erheben; es ist ein wohlgemuth Ergehn ohne jene Macht einer grossen aus der Tiefe idealer Lebensanschauung auferzognen Idee, ohne das Fieber südlicher Leidenschaftlichkeit, — wie dem gemüthvollen Volksänger, dem neuen Troubadour jener Zeit natürlich war, die sich

heldenmüthig vom Joche des Fremden losriss und nun für das Drama kein Lebensbild fand als die vorspiegelnden Ueberkommnisse der unerledigten Feudalvergangenheit.

Unstreitig giebt es zahllose stärkere Tonzeichnungen; ich will nur an die Erhebung in der pathetischen Sonate und der grossen Leonoren-Ouverture erinnern. Unstreitig ist in unserm beethovenschen Satze der lichtstralende C dur-Schall in seiner Instrumentenpracht und seinem starkmuthigen Einhertritt und Weiterschreiten das Entscheidende. Dennoch wird man auch in jenem dreimal ausgestalteten Satze das Tonische dem Rhythmischen gemäss finden und am Letztern das Erstere fasslicher machen. Oder man wird sorgfältiger vorbereiten, indem man die Accente höherer und stärkerer Betonung zusammenstellt, oder vom Ursprung her am Steigern und Sinkenlassen des Sprachtons der Stimm-Organe der Mine und Geberde den Sinn von Steigen und Sinken der Töne erläutert.

Soviel von den Anregungen, die ein einziger sehr obenhin angeschauter Satz bietet. Ueberall und längst ist dergleichen (z. B. von Gluck Reichardt Mozart Kirnberger Hofmann, von mir in allen meinen Schriften, von Wagner und Liszt und wieviel Andern) gegeben, Reicheres und Tieferes als hier.

Nicht einmal so Vielen wie hier bedarf es, nur einer einzigen Anregung im empfänglichen Augenblick, um aus dem blossen Vernehmen und dumpfem Gefühl lichter Bewusstsein, wenigstens Gewahrwerden geistigen Inhalts und fassbarer Bedeutung anzuregen. Und das ist dann Anfang wahrer Bildung, der Weg zum Bildungziel.

Ich füge hinzu um Missverständnissen vorzubeugen: es darf nicht einmal so viel, es darf in der Regel nur eine Anregung auf einmal gegeben werden, wenigstens zu Anfang. Man soll nicht den Schüler bestürmen und taub reden, man will sich ja nicht in ihn hineinbrechen sondern ihm

aus sich hervorhelfen. Das Neue und Tiefere zu fassen braucht man Musse Stille, Insichnehmen und Insichgehn, Träumen und Insichschaun. Ist die neue Welt erst in Sinn und Gedanken sicher eingewurzelt, dann magst du vor dem staunenfrohen Blick einmal alle Schätze die er sich gewonnen verschwenderisch ausbreiten und mit ihm schwelgen in der Fülle erneuten Daseins. Jener erste Einblick, diese erste Besitznahme sind unvergesslich und unerschöpflich in ihren Folgen.

Vielleicht erscheint diese Auseinandersetzung Vielen zu weitreichend oder ganz entbehrlich. Wäre sie es doch!

Aber man muss unter Musikern aller Klassen und Richtungen sich umgeschaut haben, um zu wissen welchen verhärteten Widerstand jeder Fortschritt jede Aufklärung jede Mahnung zu ihrem eignen Besten oder dem ihrer Kunst in jener Verschlossenheit gegen alles, was nicht gestrichen und gepfiffen oder gesungen wird, findet. Eingesponnen in ihr Gefühl sitzen dergleichen »Musiker« — so nennen sie sich vorzugsweis', um wie mit einem privilegirten Titel und Stand jedes Ansinnen das ihnen fremd und unbequem dünkt abzuwehren — sitzen im Netz ihrer Gefühlsfäden, merken der Spinne gleich von der ganzen weiten Welt nichts, als was diese Fäden erzittern macht. »Das fühle ich! — Das sagt meinem Gefühl nicht zu!« — hiermit ist das Brevier ihrer heiligen Sprüche voll. Giebt sich bei Andern ein andres Gefühl kund, so weichen sie der Erörterung bescheiden mit dem herkömmlichen: das Gefühl sei »subjektiv«, aus; oder: ihre »Subjektivität« sei eine andre; oder schlagen hochgemuth an ihre Brust und erklären feierlich und unerschrocken: der sei »kein Musiker«, der das nicht — oder der anders fühle. Dass diese »Fühlfäden« in der Musik wie in allen Dingen bei dem Menschen geradezu in den Geist

laufen und dem klarern Bewusstsein oder gar dem verhassten Denken an- und abhängig sind, werden sie nimmer Wort haben; sie halten sich an das Vorbild der Spinne, die ihre Fäden bekanntlich ganz wo anders herholt und festhält. Lässt sich endlich ein Gedankenwort nicht mehr abweisen, ein Urtheil oder Anspruch, der ihre gewohnten Klebefäden kreuzt: so gestehn sie zu, dass das »wohl wahr« sein möge, das heisst »ästhetisch oder philosophisch«, — aber »musikalisch sei es anders«; »ästhetisch genommen« sei dieses Lied (oder was sonst) schlecht, aber »aus dem rein-musikalischen Gesichtpunkte« gut. Oder sie gliedern noch gründlicher: erst komme die Kunst des reinen Satzes u. s. w., dann »die Form«, — das Alles mache nebst Erfindungskraft und Vermeidung der Reminiszenzen und »richtigem Gefühl« und Geschicklichkeit »den Musiker«; dann komme »die Aesthetik.« Wenn die aber kommt, dann fragen die kleinen Händewascher wie einst der grosse Pilatus: »Was ist Wahrheit« in der Musik? Wahr ist was »Effekt macht«; und Effekt macht

Wer nicht will, dem ist nicht zu helfen; dem Nichtwollenden ist nicht das ABC beizubringen. Den Wollenden die den Geist nicht verleugnen, und lieber Menschenthum — das heisst (wie wir oben erfahren) denkenden das heisst urkräftigen Geist, als Spinnenthum in sich und den Ihrigen auferziehn mögen, denen wird wo sie ihrer bedürfen könnten die leitende Hand gereicht. Mögen jene Andern im Gottestraum ihrer Gefühlseligkeit ruhn, oder gleich den ölsparenden Jungfraun im Evangelium dem Wunder urplötzlicher Erleuchtung entgegenharrn! nur dem Wollenden und Strebenden ist zum Ziel zu helfen.

Ziel alles Strebens ist Bewusstheit, wachsende und tieferdringende Erkenntniss. Ohne sie hat alles Bemühn keinen Abschluss keinen Erfolg — ja keine gewisse Bahn.

Das also ist das eine Bildungziel für alle Strebenden, überall, auch im Gebiete der Kunst.

Dieses eine Bildungziel findet sich aber (wie schon S. 255 erwähnt worden) für drei Klassen Strebender gesetzt: für die welche sich ohne künstlerische Bethätigung blos aufnehmend am Inhalt der Kunst betheiligen wollen als Auffassende, für die welche Kunstwerke darstellen wollen als Ausführende, für die welche Kunstwerke gestalten wollen aus eignem Geist als Komponisten. Das Ziel ist dasselbe für alle, nur Bahn und Mittel sind verschieden, jeder Strebende sieht seine Bahn und das ihm gesetzte Ziel für sich an, begehrt Weisung für sich. Wir müssen hierauf eingehn; das eine Ziel wird ein dreifaches, wir sehn von den drei gesonderten Bestrebungen und Bahnen aus drei Bildungziele gesetzt, und haben jede Bahn und ihr Ziel zu prüfen, wenn gleich wir die innre Einheit der Ziele wissen. Nur das dritte, das Kompositionsstudium, darf ich übergehn. Einige Bemerkungen werden später folgen. Im Uebrigen giebt mein Lehrbuch Auskunft.

Wer ohne Selbstbethätigung Musik in sich aufnehmen will, nicht um blos zu hören oder blos sich zu vergnügen sondern um zugleich in Empfänglichkeit und Erkenntniss gefördert zu werden: der ist freilich zunächst an die Gelegenheit Musik zu hören, und was sie ihm bietet gewiesen; die Lehre hat an ihm keinen Antheil, der Theilnahme Kundiger bleiben nur Rathschläge und Wünsche für ihn.

Zuerst und abermals wär' ihm zu rathen, sich nicht nach dem Beispiel der Enragé's unsrer Zeit mit Musik zu überladen, nicht all diese Opern Konzerte Gesellschaften und was sich Klingendes und Singendes ihm öffnet zu stürmen. Dadurch wird nur diese Musikwuth genährt, diese Krankheit unsrer Tage, diese Flucht aus der allgemeinen Langweile und Blasirtheit in die klingende Langweile und Blasirtheit, Betäubung und Verdumpfung des Geists und

Erschlaffung des Karakters wird dadurch auferzogen, nicht wahre Empfänglichkeit und Verständniss für die Kunst, auf die man bisweilen gereizt ist jenes Wort des Dichters anzuwenden:

> Es kostet nichts, die allgemeine Schönheit
> Zu sein, als die gemeine sein für alle!

wenn man mit anschaut, wie sie herumgezogen und missbraucht wird.

Das Zweite was ich zu rathen wage ist, dass jeder vor Allem derjenigen Musik sich zuwende die ihm zusagt. Nur was mir in das Gemüth geht, befruchtet mein Gemüth. Nichts scheint mir hohler und thörichter, als sich dem zuzudrängen was uns unverständlich und unzugänglich ist. Ein straussischer Walzer der mich erfreut, ein Liedchen das mir in die Seele dringt ist förderlicher für mich und mehr werth als die sublimste bachsche Messe die ich nicht fassen kann. Bleibe Jeder sich selber getreu, unbesorgt darum ob das was er liebt von den Kennern hoch und klassisch genannt wird oder »nieder und klein.« Das »Veilchen auf der Wiese« duftet Tausenden und aber Tausenden, denen sich der zweite Theil des Faust vielleicht niemals erschliesst.

Allein Liebe zur Kunst und Lust an ihr ist nicht Schlaf sondern thatfrisches Streben. Beginne so nieder und klein als dir beschieden, aber hebe den Blick empor und schau' um dich her nach Weiterm und Höherm. Hoffe weiter zu gelangen, wofern nur Offenherzigkeit in dir waltet und Neigung zur Sache rege bleibt. Was gefallen hat reizt zu Gleichem; man muss versuchen auch Entgegengesetztes aufzunehmen, nach dem rauschenden Marsch ein stilles Lied, nach der prächtigen Symphonie das feine Quartett, die sinnige Sonate. Wenn hier die Theilnahme versagt, muss man sich selber aufzuklären suchen. Ist denn in dieser Symphonie nur Glanz und Macht des Orchesters wirksam gewesen? dann hätte ja der erste beste Regimentsmarsch

Gleiches gewährt! Der tonische Inhalt, die Melodie wenigstens hat sicher bei Jedem grossen Antheil an der Wirkung, wie selbst der roheste Beschauer im Gemälde nicht blos einen Tumult von Farben sondern auch die Gestalten erblickt, denen die Farben eigen sind.

Hier also knüpft schon Selbstbildung an. Indem man unterscheidet erkennt man, indem man Instrumentenwirkung und melodischen Inhalt auseinandersetzt beginnt man die Vielseitigkeit des Kunstwerks zu gewahren. Und daran wachsen Lust und Eifer des Fortschritts zugleich mit der Erkenntniss. Niemand darf diese ersten Schritte, wie klein und unsicher sie auch seien und wie winzig der nächste Gewinn, geringschätzen. Was man selber errungen, belebt mehr wie alles von aussen Empfangne Hoffnung und Kraft, gleichviel für den Anfang wodurch man angeregt worden (denn Obiges ist nur Beispiel) und was man zunächst gewonnen hat.

Dann aber muss man auch Glauben haben, einen Glauben der über die eigne Fähigkeit und Person hinausreicht. Ich meine Glauben an den Fortschritt und seine Möglichkeit für Jeden und auf jedem Standpunkte. Und Glauben oder Vertraun zu der Fähigkeit und Aufrichtigkeit der uns Vorausgeschrittnen, wenn sie da wohin wir noch nicht zu dringen vermocht Hohes erkannt haben und uns als erreichbar bezeichnen. Nicht unterwerfen wollen wir uns ihrem Urtheil, für wahr nehmen was ihnen dafür gilt; das wär' leeres Wortbekenntniss ohne Inhalt und Theilnahme des Gemüths, und ohne Frucht für dasselbe. Wir wollen nur im Zutraun zu ihnen versuchen — und wiederholt in verschiednen Zeitpunkten versuchen: ob uns, was bisher unzugänglich gewesen, nicht heut oder morgen fassbar und ergiebig sein möge. Wer wäre nicht schon in andern Lebenskreisen dasselbe gewahr worden? Die Lieblinge der Erwachsnen, dieser Shakespeare oder Goethe — waren sie

uns als Knaben erreichbar? waren sie uns nicht unverständlich, waren uns nicht Kindermährchen und Abentheuerlichkeiten ungleich anziehender? Nun wohl! überall ist der Unentwickelte noch Kind; wie sollt' es in der Musik anders sein? Es wird nur gerade da am leichtesten übersehn, weil man uns so oft vorgeredet hat, dass Musik nur Ohr nur Gefühl fodre, und weil die Unentwickelten selber nicht wissen können, wieviel ihnen entgeht.

Möge dann nur Niemandem der weiter fortzuschreiten verlangt ein kundiger Wegweiser fehlen! zu solchem Rath müsste jeder Kunstfreund und besonders jeder Lehrende allen Fragenden (nicht blos den Schülern) gewärtig sein. Es ist einmal nicht anders: Erkenntniss und Befähigung, selbst blosse Empfänglichkeit müssen angebahnt und Schritt für Schritt gewonnen werden. Wer aus dem lustigen strauss'schen Walzer hinüberhüpfen will zur neunten Symphonie, der muss verwirrt und fassungsunfähig zurücktreten. Ich würd' ihn lieber (andrer Stufen zu geschweigen) erst zu den haydnschen Symphonien und weiterhin erst zu den frühern von Beethoven (1 2 4 5 8 6 3 7) führen. Wer aus dem Moschusparfum unsrer Salons in die reine gesunde Atmosphäre Glucks tritt, den mag frösteln, den mag Bachs gothischer Dombau mit heimlichem Entsetzen erfüllen. Zu Bach geht der Weg über Händel; das hat sich im Grossen in Deutschland gezeigt. Selbst dann muss man sich ihm mit Bedacht und Auswahl (ich hab' es in meiner »Auswahl aus Bach« versucht) nahn. Est nach dem Stahlbad in Händels und Bachs Gesängen würd' ich einen Versuch mit mittelaltrigen Tonsetzern (wem es gelüstet) gutheissen, damit nicht das noch unklare Gemüth von den Duftwolken jener altkatholischen Weihrauchgefässe, die ganz zeitgemäss wieder in Schwung gekommen, vollends umnebelt und betäubt werde gegen den positiven Inhalt gesungnen Worts.

Indess — aller Rath und Wille bleibt für den blos Auffassenden der Gelegenheit unterworfen; es muss fürlieb genommen werden mit dem was sich darbietet.

Hier zieh' ich nun die Gaben eines vertrauten und kunstgebildeten Freundes dem zudringlichen Tumult aller jener Gesellschaften »musikalischer Häuser« vor, all jenen zusammengestoppelten Konzerten die mit dem Wohlthätigkeitsinn »Verwechselt verwechselt das Häuschen« spielen oder irgend einen Virtuosen und Lehrer einführen sollen, all jenen zahl- und endlosen Männerquartetten mit denen sich unsre Musikmünchhausen am eignen Schopf aus dem Brei der langweiligen Alltäglichkeit hervorziehn möchten. Dort kann Gutes Passendes Förderndes gegeben und in Stille und Sammlung hingenommen werden, hier waltet durch all' die scheinbare Mannigfaltigkeit und Glänzigkeit hindurch gar zu oft nur eitler Sinn und Zerstreuung und jene breite Behaglichkeit der Kunstphilister, die sich im engen Kreise dreht und dabei reich und frei dünkt ohne jemals über sich selber hinauszukommen. Selbst das Gute selbst erhebende Momente verschwimmen da meist ohne nachhaltige Wirkung in der Masse. Denn kein akuter Wille führt hier auf bestimmtes Ziel; vorweg gilt, von den persönlichen Absichten abgesehn, die leere Breite gesellschaftlichen Daseins vergnüglich auszufüllen. Auch das hat sein Recht. Nur Fortschritt und Förderung wolle man da nicht erwarten.

Seien wir aufrichtig: selbst den guten Konzerten wird eine meist unabänderliche — weil in ihrem Wesen liegende Eigenschaft zum Hinderniss an der Bildung die sie auch dem Ununterrichteten gewähren könnten.

Zwar — dass vorbereitet Zusammenwirken von Künstlern jenen gesellschaftlichen Versuchen meist weit überlegen ist, wer wüsste das nicht? dass das Konzert für Symphonien Kantaten und sonst reich ausgestattete Komposi-

tionen die geeignete Stelle bieten, dass von dieser Stelle schon reiche Ströme von Kunstgenuss und Kunstbildung sich ergossen, wem dürfte das erst gesagt werden? wem wäre der hundertjährige Ruhm der leipziger Gewandhauskonzerte, das Verdienst der wiener berliner münchner klassischen Konzerte nicht bekannt?

Nur jener eine Uebelstand ist nicht zu vermeiden gewesen: die Zerstreutheit, die aus der Zusammenstellung verschiedner und nicht zusammengehöriger Tonstücke folgt. Wähle man ordne man wie man wolle, immer wird eine Komposition der andern Abbruch thun, da sie nach Ursprung und Richtung einander fremd sind. Denn jede erste nimmt unser Gemüth in ihre Richtung hinein, jede folgende findet nicht ein unbefangen geöffnet freies, sondern ein durch das Vorhergehnde schon in dessen Sinn gestimmtes und erfülltes Gemüth, aus dem sie den vorigen Eindruck erst verdrängen und neue Empfänglichkeit hervorrufen muss. In solchem Hin und Her ist selten jene Sammlung und Vertiefung zu gewinnen der allein sich die Seele des Kunstwerks ergiebt, selten jene Andacht zu bewahren in der man das geflügelte Wesen erkennt und zu bleibendem Gewinn sich zueignet. Kunstgebildete erfahren das nur nicht so lebhaft an sich wie Bildungsuchende, weil sie schon zu schnellerer Auffassung befähigt sind und Vieles bereits kennen. Den Neulingen die ernstlich nach innerlicher Bildung verlangen möchte man rathen, lieber einen Theil des Konzerts zu opfern, als am Ende mit blosser unbestimmter Aufregung ohne festen Gewinn zerstreut heimzukehren.

Ich erinnere mich übrigens nicht, ob diese zerstreuende Eigenschaft der Konzerte schon zur Sprache gebracht worden; aber empfunden hat man sie. Dahin deutet Mendelssohns langgehegter Vorsatz, einmal »ein ganzes Konzert« (wie er sich ausdrückte) zu komponiren, nämlich eine vollständige Folge von Tonstücken, wie der Konzertabend

fodert. Wäre der Vorsatz ausgeführt worden, so würde des Künstlers feiner Sinn gewiss dahin geführt haben, die einzelnen Tonsätze so wirksam aneinander zu reihn als sich hätte thun lassen. Gleichwohl wäre nur äusserliche Anschliessung erzielt worden; nur eine einige Idee kann innre Einheit durch alle Glieder hindurch schaffen und festhalten. In dieser Weise sind die neunte Symphonie Beethovens, Berlioz symphonische Arbeiten, Kantaten und Oratorien — abgesehn von allem da oder dort etwa Verfehlten — einheitliche Werke, die nicht zerstreuen sondern auf ein einig Ziel, auf Verwirklichung ihrer Idee hinführen. Auf sie findet das oben Gesagte keine Anwendung.

Auch nicht auf jene äusserst seltnen Konzerte, die von einer Alles überwältigenden und in sich nehmenden Persönlichkeit ausgefüllt werden, auf deren sachlichen Inhalt desshalb eigentlich nicht viel ankommt. Von Zeit zu Zeit, zum Glück äusserst selten, erscheinen solche Wesen voll der höchsten künstlerischen Begabung, denen ihre Person gleichsam zum alleinigen Kunstgegenstand und Kunstgehalt wird. Sie sind nicht gleich einem Beethoven oder Gluck oder Goethe Priester, die ewigen Urbilder des Menschenthums künstlerisch zu erklären. Sondern wie der Zauberer ausserhalb des Naturgangs und gegen ihn schaltet, so haben sie gleichsam zauberkräftig künstlerische Flammenmacht in sich eingesogen und durchlodern uns mit ihrem Geflamme dämonenhaft. Dämonisch ist ihr Wirken, dämonisch gleichsam vom gottgewiesnen Pfad abschweifend, und doch der göttlichen Macht voll und ein herrlich Zeugniss. Ein solcher Dämon war Paganini; schon sein Erscheinen rief grause Mährchen in der Brust der Menschen wach; er wirkte bei Lebzeiten mythisch. Es ist ein Zeichen von der abhangnahen Gipfelung unsrer Kunst, dass dasselbe Jahrhundert einen Zweiten kennen gelernt. Wer derglei-

chen erlebt und erreichen kann, der wird — ist ers nicht schon — entzündet, dass er nimmer vergisst.

Solche Persönlichkeiten sind selten. Dass dann das schwatzhafte Geschlecht der Kenner in Salons und Zeitungen auch jenes bedeutsame Wort zur aufputzenden Phrase gemacht und jedem Fingerkünstler der mehr gekonnt wie sie einen Dämon und dämonische Macht zuerkannt hat, kann nur irreführen die sich dem Wort gefangen geben, statt der Sache. Das ist leidige Folge der Halbbildung unsrer Zeit. Man hat gelernt mit hochtönenden bildreichen Phrasen über die Musik hinzufahren und ihr philosophastische Sentenzen aufzubinden (was ist allein in der »Wagnerfrage« zusammengefabelt worden!) statt sich erst in Liebe hineinzuleben, dann das Gefühl zum hellen Bewusstsein und zu sichrer Erkenntniss abzuklären, und endlich dem Ausspruche die Bürgschaft beweisender Entwickelung mitzugeben. Gewiss ist Jenes leichter. Die Folgen müssen getragen werden.

Wie soll aber der Unkundige Schein und Wahrheit der Eröffnungen die ihm zufliessen unterscheiden? —

Er soll vor Allem ganz unbefangen hören und wieder hören was ihm künstlerisch geboten wird, und soll sich darüber ein Urtheil bilden. Es kann nur ein Gefühlsurtheil, kann einseitig dürftig irrig sein. Aber es ist sein eigen Urtheil, es ist die Rechenschaft die er sich ablegt über den Zustand seines Gemüths gegenüber dem Kunstwerke. Hat er diese Rechenschaft sich festgestellt, dann mag er hören was Andre urtheilen. Dem soll er sich nicht unterwerfen, wären auch die Andern ihm noch so weit überlegen. Sondern er soll daran seine Meinung prüfen, und nichts von derselben aufgeben was nicht vor seiner eignen Ueberzeugung unhaltbar erscheint. Am wenigsten soll er sein Gefühl gefangen geben, wenn ihm auch der entgegenstehende Ausspruch unwiderleglich scheint. Denn das Gefühl, irrig oder

richtig, ist der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit, wie sie eben jetzt angeregt worden. Nach dieser Seite ist das Gefühl unbedingt eine Wahrheit und unabänderlich. Erst Fortschritt der Bildung kann andre Fühlung und Auffassung bewirken. Auch der Unkundige soll nur hören und prüfen, soll versuchen sich an Lehren und Aussprüchen Andrer zurechtzufinden und zu fördern. Blinde Unterwürfigkeit hilft nichts; er belöge damit nur sich selber.

Daher scheint mir auch eine Vorbereitung auf das Kunstwerk das dargestellt werden soll nur dann gerechtfertigt, wenn dasselbe von der bisherigen Richtung wesentlich abweicht und einem neuen Ziel zugewendet ist. Da kann es förderlich sein die Hörer im Voraus aufzuklären, damit sie nicht das früher Gewohnte voraussetzend und erwartend, von der Abweichung irregemacht und gestört werden.

Bestimmter und reicher ist unser, der Lehrer Antheil bei den thätig an der Kunst Theilnehmenden, zunächst bei den Ausführenden.

Ihnen ist Entwickelung der Anlagen Kenntniss Geschicklichkeit zu gewähren. Das Nöthige darüber ist schon zur Sprache gekommen.

Allein das Alles, wär' es auch im vollsten Maasse vorhanden, genügt nicht, ist nur Mittel zum Zweck. Nicht dass ein Tonstück erschalle, dass das erschallende wirke gefühlt verstanden werde, darauf kommt es an. Nicht dass ich die vorgeschriebnen Tonreihen abspiele, sondern dass ich fühle und wisse was der Komponist mit ihnen beabsichtigt und dass ich dieser Absicht — dem geistigen Inhalt' entsprechend darstelle, das ist des Ausführenden Aufgabe. Diese Auffassung des künstlerischen Inhalts heisst, auf Darstellung und Darstellungsfähigkeit angewen-

det, »Vortrag« und »Vortraglehre.« Mancherlei dahin Gehöriges hab' ich in der allgemeinen Musiklehre niedergelegt, das ich hier nicht wiederhole sondern dem Nachlesen überlasse.

Die Nothwendigkeit zu richtiger Verständniss und verständnissvoller Darstellung hinzuleiten ist Jedem klar, der die Unmöglichkeit erkennt das ganze Gewebe von Empfindungen und Vorstellungen das den Komponisten gestimmt und seine Feder geführt hat, — all die unaussprechbaren Laute, diese verschwiegnen Triebe diese halbverhüllten halbverrathnen Geheimnisse dieses Hell-Dunkel der Seele in Schrift zu bringen. Nicht einmal der Wortsprache genügt das Alphabet; und wie wenig liegt ihr an einem Grade hellern oder dunklern Lauts, längern oder kürzern Verweilens, stärkerer oder niedrer Betonung im Vergleich zur Musik, wo Klang Tonhöhe Schallkraft Zeitmaass durchaus von wesentlicher Bedeutung sind!

Und nun erst der Sinn der einerseits den Worten andrerseits den Musikgestaltungen inwohnt und auf den zuletzt Alles ankommt. In der Muttersprache selbst verstehn wir uns oft nicht, fassen die Wenigsten das Tiefere und Verhülltere, muss der Schrift oft noch Erläuterung zu Hülfe kommen. Wieviel ist für die Verständniss Shakespeare's, selbst des uns näherstehnden Goethe nothwendig gewesen! und wie viel bleibt noch zu thun! Und doch haben wir von den ersten Jahren an diese Sprache fast wie ein fertig angeboren Organ besessen und geübt. Wie sollt' es mit der soviel flüchtigern und dunklern Sprache der Töne wohl anders sein, die nicht Idiom und Gewohnheit des ganzen Lebens ist, sondern nur in vereinzelten Momenten erschallt, in die wir uns erst hineinfinden und hineinleben müssen? Das Element dieser Kunst der Töne lebt zwar in uns, bis auf einen gewissen Punkt haben wir Empfänglichkeit und Verständniss durch in-

nern Trieb und Erfahrung gewonnen und gesteigert. Dass das aber in einem Zeitpunkte so reicher und umfassender Kunstentwickelung nicht allzuweit reichen kann, hat schon früher der Gang der Kunstentwickelung selbst an den begabtesten Meistern gezeigt, deren keiner anders als auf den Vorarbeiten der ältern und der Zeitgenossen sich vollenden können.

Hier erkennt man sogleich, wie ungerecht und unpädagogisch es ist, wenn mancher Lehrer den fehlgreifenden oder nur vom Sinn des Lehrers abweichenden Schüler mit einem herrischen »Sie haben keine Auffassung!« zurückschreckt, oder mit wohlfeilem Bedauern erklärt: das müsse man fühlen, und wer das nicht fühle dem sei nicht zu helfen.

Verständniss also (wir haben es schon S. 257 bemerkt) ist es, worauf bei dem Ausübenden wie bei jedem Auffassenden und Schaffenden zuletzt Alles ankommt. Ja, bei ihm noch mehr wie bei den Andern. Denn er tritt einem fertigen meist fremden Werk gegenüber, um es Zug für Zug geltend zu machen. Er muss es also erkannt haben, im Ganzen der Stimmung und Idee nach und bis in die einzelnen Züge, damit er jeden im Sinn des Ganzen geltend mache. Er muss Verständniss des Werks haben und Verständniss des Kunstmaterials in dem und durch das er jenes darstellen will.

Was von diesem Material schriftlich und genügend ihm überwiesen wird, was er an Kenntniss und Fertigkeit mitbringen muss, kommt hier nicht mehr zur Sprache. So bleiben drei Punkte zu erörtern und der Sorge des Lehrers übergeben. Sie setzen aber vor Allem Erziehung des Schülers zum Selbsthören und Selbstprüfen voraus, Fähigkeiten ohne die man noch gar nicht auf musikalischem Boden bildungsfähig ist.

Es fragt sich erstens: wo und wieweit bietet der Mu-

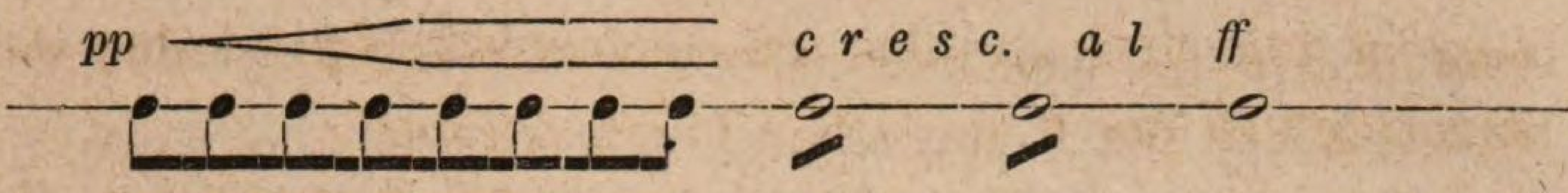
sikstoff dem Vortragenden Anlass und Befugniss, über den Schriftgehalt der Komposition hinauszugehn?

Zweitens: woran soll die Kunst des Vortrags entwikkelt werden?

Drittens: Wie sollen die vorzutragenden Werke dem Vortragenden zur Verständniss gebracht werden?

Die erste Frage fodert zur Beurtheilung des Musikstoffs nach seiner künstlerischen Bedeutung auf und der Schrift nach ihrer Fähigkeit den Stoff genügend zu bezeichnen. Der Musikstoff aber zerlegt sich in die Elemente von Schall Klang Ton und Rhythmus, zu denen im Gesange noch der Laut als Sprachklang kommt. Ich erlaube mir wenige Betrachtungen, wär' es auch nur um dem Ueberblick sachlichen Anhalt und Inhalt zu geben.

Der Schall kommt hier nur nach Stärke und Dauer in Betracht. Es wird vorausgesetzt, dass technische Bildung Sänger und Instrumentisten befähigt hat, ihn in jedem erreichbaren Grade von Dauer und Stärke hervorzubringen, vom leichtesten Stakkato bis zur möglichsten Ausdauer, vom leisesten Anhauch' oder Anstrich bis zur äussersten Kraft, alle Stärkegrade für sich in beliebiger Folge, oder im gleichmässigsten An- und Abschwellen. In der That sind alle guten Gesang- und Instrumentallehrer stets bedacht gewesen, diese Grundlagen aller Wirksamkeit ihren Schülern anzueignen. Nur Klavierlehrer sind bisweilen gerade durch die nach andern Richtungen ausserordentlich gesteigerte Technik ihres Instruments und durch die moderne Richtung auf das Virtuosische Glänzende und Massenhafte von dem allseitigen Studium des Anschlags für jene Zwecke abgewendet worden; und abgesehn hiervon könnte für Viele noch ein Nachstudium für gleiche oder gleichmässig wachsende oder abnehmende Schallkraft bei der Wiederholung eines Tons —



(z. B. bei der erbebenden statt eines einzigen schwellenden und wieder erlöschenden Tons gesetzten Tonwiederholung im Adagio von Beethovens letzter Asdur–Sonate) oder Akkordes, z. B. für solche Stellen (Beethoven)



rathsam sein. Ich lasse dahingestellt, ob man das Anwachsen — nicht von Beethoven vorgeschrieben — eben hier billigen will. Soviel über technische Schallbildung.

Die Schrift nun ist in Bezug auf Schallstärke höchst ungenügend. Was wollen die wenigen Anzeichnungen vom *pp* oder *ppp* bis zum *ff* und alles sonst Dahingehörige gegenüber den zahllosen Möglichkeiten der Abstufung sagen? Wie Vieles (z. B. alle taktischen Accente auf die wir später zurückkommen) wird gar nicht angezeigt und muss gleichwohl vom Spieler oder Sänger gegeben werden! Und wie ganz unbestimmt in sich selber sind all jene Vorschriften! wie stark ist eigentlich *forte*, wie schwach ist *piano?* Sollte das *forte* in einer Klytämnestra–Arie, in der Cmoll–Symphonie, im ersten Satze der grossen Dmoll–Sonate von Beethoven nicht ein ganz ander Maass haben, als im Gesang Iphigeniens oder in Mozarts *Porgi amore* oder im ersten Satze der Pastoralsymphonie oder der letzten Adur–Sonate?

Man hat »Dynamometer« in Vorschlag gebracht. Sie würden noch kunstwidriger sein als die Metronomen. Denn Instrument oder Organ, Stimmung des Ausübenden und Raum der Darstellung würden jede allgemeine Vorschrift

trügerisch machen und für den mechanischen Stärkemesser keinen Raum lassen.

Gefühl und Erkenntniss des Ausübenden müssen die ganz unzulängliche Vorschrift ergänzen.

Aehnlich verhält es sich mit dem Element des Klangs. Für ihn giebt es gar keine Bezeichnung, die wenigen Andeutungen für Gesang (*sotto voce*, *mezza voce* u. s. w.) für Klavier (*una corda*, *carezzando* u. s. w.) für Streichinstrumente (*sordino*, *sul ponticello* u. s. w.) und dergleichen ausgenommen.

Auch hier begnügen sich die meisten Lehrer und Ausübenden, einem gewissen Ideal das sie den »schönen Ton« nennen nachzustreben; sie verstehn darunter die freie von aller fremden Beimischung reine, in gesunder Fülle gleich weit von Gewaltsamkeit wie von Schwächlichkeit entfernte Klangweise. Mag dies die glückliche wohlthuende Mitte sein, Anfang und unaufgebliche Grundlage des Wirkens. Aber wie Vieles ist daneben, sogar in Widerspruch mit jener allgemeinen und indifferenten Schönheit, im Klangreiche zu erzielen, was an rechter Stelle bezeichnend karakteristisch entscheidend wirkt, gar nicht zu ersetzen ist! Die Kompositionslehre ist voll von Beispielen (sie hätten sich verhundertfachen lassen) wo Komponisten selbst von jenem Ideal-Klang durch Instrumentation weit abgewichen sind; Webers verstimmte Hörner und falsche Klänge in der Wolfschlucht und Lysiarts Hochzeitzug sind weder das erste noch letzte glückliche Beispiel. Oder im Gesange! Soll etwa der Graf, wenn er als nichtswürdiger Singmeister bei seiner Rosina sich einschleicht, den Wohllaut und die kräftige Blüte des liebenden Jünglings verrathen? Rossini hat es besser gewusst, und kluge Sänger verstehn ihn. Was aber in der Instrumentation und Scenik geltend wird, findet gewiss überall Geltung wo es ausführbar und an seiner Stelle, das heisst bedeutsam ist.

Hier giebt es für jeden Ausübenden der bisher nach dieser Seite säumig gewesen ein fruchtbar Nachstudium. Nicht blos die menschliche Stimme und die Streichinstrumente, alle Blasinstrumente Pauken und Trommeln sind mehr oder weniger mannigfachen Klangs fähig. Auch das Piano ist es; eine der bewundernswürdigsten Seiten in Liszts Spiel in neuester Zeit scheint mir eben die »Klangscala« zu sein, die er dem im Grunde reinmechanischen Instrument ablockt, — ich möchte fast sagen: anlügt, soviel giebt er zu hören was kein Andrer bis jetzt zu finden und zu geben gewusst.

Ich muss sogar zufügen: für das Klavier hat die Beherrschung des Klangwesens noch besondre Wichtigkeit. Gerade die besten Komponisten (vor Allen Beethoven) haben bisweilen in ihrem Klaviersatz orchestrale Vorstellungen, z. B. Beethoven in den Variationen seiner Asdur-Sonate und im Marsch auf den Tod eines Helden. Nur wenn man diese erräth und ihnen in der Darstellung hervorhilft soweit es geht, befriedigt man das geheime Verlangen des Tondichters. Dasselbe findet bei den häufigen Darstellungen wirklich orchestraler Werke statt.

Dem Klangwesen gehört die Lautirung in der Sprache an. Auch hier streben die Gesanglehrer einem Ideal von Reinheit und Fülle zu, das vor allen Dingen jeden Selbstlaut (besonders *A*) so vollkräftig und von andern Lauten so bestimmt unterschieden wie möglich, und im Uebergewicht gegen die zutretenden Mitlaute fodert. Auch sie sind damit in vollem Rechte; diese Reinheit und Fülle des Lauts ist unentbehrlich und muss Grundlage der ganzen Lautbildung sein.

Aber auch hier, welche Fülle von Zwischen- und Beilauten überall! versuche man nur die Lautscala vom geschärften dem *I* zugeneigten *E* bis zum *Ae* das sich nach *A* hin abflacht, vom reindaliegenden *A* bis zum alemannischen

und schwedischen å und bis zum Uebergang in *O* hinein auszufüllen! und so überall. Dann trachte man sich an einzelnen geeigneten Worten die karakteristische Bedeutung der Lautschattirungen zur Empfindung zu bringen, — z. B. das eine Wort »Liebe« oder »innig« durch flachere oder geschärftere Aussprache des *I* zu kühlerm und dann eindringlicherm innigerm Ausdruck zu erheben! da wird man erst der innerlichen Ausdruckfülle, die die Sprache dem Sänger wie dem Redner bietet, gewahr. Ja, wir haben es schon alle gelernt. Wie lange weiss man von der Bedeutsamkeit der griechischen Dialekte, der indischen von den Dichtern so bezeichnend verwendeten! Wie oft haben wir uns vor der Bühne oder im Leben an der eigenthümlich in das Gemüth dringenden Redeweise unsrer schwäbischen und tyroler Landsgenossen erquickt, in der ein von allgemeiner Bildung und Allerweltaufklärung noch nicht durchleuchtet und aufgelockert Gemüth aus der süssbeklemmenden Qual des quellenden Herzens nach Mittheilung nach Ausdruck ringt, und uns schon halb gewonnen hat indem es uns in seine Räthselwelt mit hineinzieht. Ueberall eine Welt voll Empfindung Leben Bedeutung! überall Stoff und Hülfe dem Künstler! Wie wenig benutzt!

Aber all das Klangwesen, mit wenig geringen Ausnahmen liegt es ausserhalb der möglichen Vorschrift. Es will gefühlt erkannt angeeignet sein, und dann muss es nach eignem Ermessen und wohlerwogner Verständniss der jedesmaligen Aufgabe verwendet werden.

Ich wende mich zum Tonwesen. Hier ist zweierlei zu erwägen.

Zuerst die Reinheit des Tons, die dem System genau entsprechende Höhe, die Stimmung z. B. dieser Terz *E* zum Grundton oder der Tonika *C* dass sie gleichweit von der kleinen Terz *Es* wie von der Quarte *F* entfernt sei. Hieran haben wir wieder das Normale, das Grundmaass

der Tonhöhe, — vorausgesetzt dass die gleichmässige Stimmung der zwölf Halbtöne gelungen sei.

Allein wer kennt nicht jene Schärfung leidenschaftlich gefasster Töne über ihr normales Maass hinaus, jenes Hinabsinken der Stimme unter dasselbe, wenn tiefstes Ermatten oder Leid die Spannung des Organs wie der Seele löset? Grosse Sänger und Sängerinnen, Geiger und Violoncellisten haben schon den ergreifendsten Eindruck damit hervorgerufen: auch Bläser wissen den Ton hinaufzutreiben. Ebendahin gehört auch das Hinein- oder Ueberziehen eines Tons in den andern, dies allmählige Erhöhn oder Sinkenlassen des ersten Tons durch ununterscheidbare Zwischenstufen der Höhe, bis die bestimmte Höhe des andern Tons erreicht ist. Das alles kann Ausdruckmittel werden, ist aber in der Schrift nicht enthalten, geschieht vielmehr gegen dieselbe die normalen und bestimmten Ton voraussetzt, und kann auch sehr vom Uebel sein besonders wenn es zur Manier wird. Auch hier kann nur Empfindung Erkenntniss und Verständniss des Werks und Moments entscheiden.

Das Zweite was hier erwogen werden muss ist die Bedeutung der Tonverhältnisse für das Gemüth, die Bedeutung der Intervalle als Tonfolgen, der Harmonien und sonstigen Zusammenklänge.

Es ist hier nicht der Ort, diese Bedeutungen festzustellen; man muss von jedem Lehrer wie von jedem Musiker erwarten, dass er sich damit beschäftige; manches dahin Zielende giebt die Musik- und Kompositionslehre.

Diese Tonverhältnisse sind dem Darstellenden bestimmt vorgeschrieben, und er muss (seltne Fälle nicht gerechnet) bei ihnen bleiben. In sofern hat also Auffassung und Vortrag nichts mit ihnen zu thun.

Wohl aber in einer andern Weise. Wer ihre Bedeutung erkannt hat, der wird in jedem besondern Falle das

Wesentliche und Entscheidende vom Beiläufigen unterscheiden und jenes hervorheben, wenngleich die Schrift unmöglich über all diese Momente Anweisung ertheilt.

Weit ergiebiger und durchaus der Schulung bedürftig ist das rhythmische Gebiet. Hier sind vor Allem die beiden Elemente zu scheiden: Betonung und Zeitmaass.

Betonung (Kraftmaass oder Dynamik) erscheint als das thätige lebendige und belebende Prinzip. Die Kraftäusserung in derselben ist Produkt der Schwere des tonerregenden Gegenstands, und der Geschwindigkeit mit der derselbe zur Tonerregung hingelenkt wird. Er hat also das materielle Gewicht und zugleich das zeitliche Moment in sich. Sie ist der Ausdruck des entschiednen und ganzen Willens. »Ich will« diesen Moment vor dem andern geltend machen und lege das Uebergewicht meiner Kraft hinein. Das Zeitmaass hingegen, vorerst auf sein Element zurückgeführt — auf Weilen bei einem Moment und Verlassen desselben, ist zweideutiger Natur; es kann den grössern also dauernden Antheil am Moment zum Grunde haben, oder auch absichtlose Folge von Trägheit und Unentschlossenheit sein. Wer sich übrigens praktisch von dieser Auffassung der beiden rhythmischen Elemente und namentlich von der belebenden Kraft des dynamischen Elements überzeugen will, der beobachte zeitlich strenggemessnen aber accentlosen Vortrag (leider fehlt es nicht an Gelegenheiten) oder die Wirkung von Flötenuhren und Leierkasten; das Zeitmaass wird bis in die kleinsten Geltungstheile festgehalten, aber mit der Betonung fehlt das Leben, es ist todte, Maschinenmusik. Dagegen hat das Rezitativ gar keine bestimmten Geltungen (selbst das taktmässige sogenannte *Recitativo a tempo* soll nur soweit als die Begleitung fodert den Takt beobachten) ist aber durch-

aus rhythmisch, durch den Accent belebt und bedeutungsvoll.

Die Betonung muss dem Schüler in ihrer zweifachen Anwendung durchaus klar und geläufig werden.

Zuerst als blosses Hervorheben eines Moments wegen der ihm beigelegten besondern Wichtigkeit. Dies ist die bekannte bald ausdrücklich mit *sforzato* vorgeschriebne, bald ohnedem als nothwendig erkannte Verstärkung eines Tons in verschiednen Graden. Wo und in welchem Grade sie Anwendung findet, bestimmt der Inhalt. Besonders möcht' ich auf Ermessen des Grads aufmerksam machen, da viele Spieler gewissermaassen nur ein unabänderlich Maass des *sforzato* haben, und in den süssesten Gesang so boshaft hineinbeissen wie nur feindlichste Verbitterung kann, oder die leidenschaftlichsten Schläge mit zartem Fingerdruck' abzufinden hoffen. Ueberall muss Sinn und Geist und Muth wach sein.

Sind das die zerstreuten Aufgaben der Betonung, so findet sie zweitens fortwährend Anwendung bei der Bezeichnung des Gliederbaus einer Komposition. Die einfachste sprachliche Vorlesung schon bedarf der Unterscheidung für die verschiednen Sätze Perioden Zwischensätze, und wird durch Vernachlässigung unverständlich; wieviel mehr der musikalische Vortrag. Zur Abgränzung der Sätze Abschnitte und weiter abwärts der Taktheile und Glieder ist wieder Betonung das vornehmste Mittel, — nicht das einzige, es tritt vielmehr das andre Element des Rhythmus hinzu und bindet (durch Verweilen) die zusammengehörigen, trennt die nichtzusammengehörigen Theile.

Wodurch erkennen wir in der Musik die Gliederung? Innerhalb des Takts ist sie bekanntlich vorgeschrieben; die grössern Glieder der Abschnitte Sätze u. s. w. werden bei zeitiger Anleitung dem Gefühl leicht merkbar; gründlich giebt die Kompositionslehre Bescheid. Nicht dies, wohl aber

das Maass der unterscheidenden Betonung fodert eine Bemerkung. Man kann sich nämlich begnügen blos Sätze und Abschnitte zu bezeichnen, man kann bis zur Unterscheidung von Taktttheilen und Gliedern u. s. w. fortgehn, indem man das je Bedeutendere durch je schärfere Accente bezeichnet. Es fragt sich, wieweit diese Gliederung zu treiben ist? Schon in der Musiklehre hab' ich den Reiz zur Sprache gebracht, der in diesem »Spiel der Accente« liegen kann, zugleich aber die Gefahr der Zerstückelung des Ganzen für untergeordnete Nebenabsichten. Diese Gefahr ist schon dem Auge deutlich zu machen, wenn man ihm buntere Accentuation, z. B.



vorzeichnet. Wo ist aber die Mitte zwischen verwischter und zerstückelter Betonung? — Darüber entscheiden in jedem einzelnen Fall' Inhalt und Tempo; lebhafte Bewegung des Ganzen macht feine Gliederung nicht nur schwer oder unausführbar, sie hat auch den Sinn, dass auf das Einzelne weniger ankomme, weil man sonst eben nicht darüber hineilen würde.

Dem Rhythmus gehört auch das Zeitmaass an. Es hat zweierlei Gegenstände.

Zuerst wird dieser Ausdruck (oder der fremdländische »*Tempo*«) auf das Maass der Geschwindigkeit für einen ganzen Satz angewendet. Sein Gegenstand ist also die Bewegung des Ganzen und all seiner Theile. Das Zeitmaass in diesem Sinne wird durch bekannte Kunstausdrücke oder metronomische Bezeichnung vorgeschrieben. Dass diese Vorschriften theils unbestimmt sind, theils in Rücksicht auf Stimmung Besetzung und Raum (grösserer Raum und stär-

kere Besetzung fodern langsamere Bewegung) mancherlei Abweichung rathsam machen, ist bekannt.

Dann muss man unter jenem Kunst-Ausdruck auch die Vertheilung der Zeitmomente für die einzelnen Töne (und Pausen oder Tonunterbrechungen) verstehn. Hier giebt die Schrift selber Auskunft; sie ertheilt allen Momenten des Ganzen bestimmte Geltung und macht dem Ausführenden deren Beachten, das sogenannte »Takthalten« zur Pflicht. Gilt einmal das allgemeine Zeitmaass in einem gegebnen Satze für unabänderlich, so fällt diese Bedeutung mit der zeitlichen Seite des Rhythmus zusammen.

Allein es ist bekannt und muss noch mehr wie gewöhnlich beherzigt werden, dass auch hier mit Schrift und absoluter Regelmässigkeit nicht auszukommen ist, wenn wir auch von vorgeschriebnen aber innerlich nothwendig unbestimmt gelassnen Abweichungen, von diesen allbekannten Vorschriften des Eilens und Zögerns des *tempo rubato* des *senza tempo* des *piu stretto* des Ruhezeichens, der durch *staccato* ausgedrückten Verkürzung der Töne durch kleine Pausen die nicht aufgeschrieben sind, von der vorausgesetzten Taktfreiheit des Rezitativs ganz absehn wollen.

Betrachten wir nur die Sache vorurtheilsfrei und unerschrocken, so müssen wir erkennen: dass strenges Takthalten, strenges Gleichmaass der Bewegung in der Musik so wenig naturgemäss ist, als in allen andern Lebensthätigkeiten des Menschen. Und zwar desswegen, weil die Stimmung und Erregung in uns niemals vollkommen gleichbleibt. Verschiedne Gedanken oder Zustände rufen verschiedne Stimmungen hervor, verwandte Vorstellungen oder Empfindungen sind denn doch nicht dieselben, also wieder mehr oder weniger verschieden. Dies beides muss auch von den einander entgegengesetzten und noch mehr von den einander verwandten Sätzen gelten, die sich zu einer Komposition zusammenfügen. Aber auch derselbe

Satz selbst in genauester Wiederkehr auf denselben Stufen findet nicht mehr dieselbe Stimmung. Er ist nicht mehr neu, vielleicht nun erst zur Verständniss dringend und darum nachdrücklicher auftretend; oder er hat schon gewirkt und kann leichter abgefunden werden; die Erregung des Ausführenden ist im Laufe des Ganzen gesteigert oder sein Feuer und seine Kraft ermässigt. Wär' es wohl naturgemäss und psychologisch denkbar, dass unter all' diesem Wechsel die Bewegung gleichmässig dieselbe bliebe?

Prüfen wir die Frage am ersten Satze von Beethovens Esdur-Sonate Op. 7. Sie ist wie geschaffen dazu.

Der Hauptsatz (Takt 1 bis 13) enthält schon zweierlei Momente, ein haltendes und ein mehr fortdrängendes; das letztere steigert sich bis Takt 24; dann tritt das erstere, frei von der treibenden Achtelbewegung, noch stärker in sein Recht als zuvor. Takt 41 erscheint der erste Satz der Seitenpartie, fast in der Bewegung des Hauptsatzes aber doch wohl etwas zurückgehaltner, schon durch die Synkopen der Hauptmelodie, die erst unten dann oben auftritt. Unstreitig von anderm Karakter ist der stillsinnige zweite Satz der Seitenpartie Takt 59, durch die Achtelfiguration bei der Wiederholung (Takt 67) noch mehr zum Weilen geneigt, noch nachsinnvoller der dritte Satz (Takt 81) in Cdur, worauf die Bewegung von Takt 93 und Takt 101 sich wieder steigert, in dem ungewiss schwebenden ersten Schlussatze (Takt 111 und 117) wohl zögert und im zweiten Schlusssatze (Takt 127) rasch entschlossen sich zum Ende schwingt. Verfolgt man diese Sätze durch den zweiten und dritten Theil des Allegro, so findet man den Karakter eines jeden überall festgehalten, aber weiter entwickelt.

Wie liesse sich nun wohl künstlerisch das heisst psychologisch rechtfertigen, dass bei soviel handgreiflich verschiednen wenngleich untereinander zusammenhängenden

ineinander überfliessenden und überführenden Sätzen das Gemüth in gleichmässiger Bewegung bliebe? Was würde man von einem Schauspieler urtheilen, der ein Gedicht voll wechselnder Seelenbewegung gleichmässig vorscandirte? Vielmehr wird sich der Vortrag, soll er sinnvoll und sinngemäss sein, dem geistvollen Tongedicht eben sowohl darin anschmiegen, dass ein Grundmaass — gleichsam eine Mittellinie der Bewegung (nennen wir es hier mit Beethoven *Allegro molto con brio*) festgehalten, als dass jedem Satze Zug für Zug nach seinem besondern Inhalt' in erhöhter Lebhaftigkeit oder sinnigem Weilen sein Recht werde; er wird sich überall dem Ideengang' und der Stimmung anschmiegen oder aus ihm hervorgehn, wie Stimmfall und Geberde des von seinem Gegenstand' erfüllten Redenden Zug für Zug dem wechselvoll vorschreitenden Inhalte gemäss sind, weil sie aus ihm hervorgehn.

»Aber das ist ein ewiges *tempo rubato* und *senza tempo*, die Gottlob längst zurückgelegte Mode der Rokkoko-Zeit!« — Die Mode war nur widrig, weil sie etwas allerdings in der Natur Gegründetes auch am unrechten Ort' und in höchster Uebertreibung, weil sie es zerrüttend allüberall anwandte. Manier und Uebertreibung, sie waren dem gesunden Gefühl und Urtheil unerträglich, nicht die Sache war es und konnt' es sein wo sie naturgemäss wahrer Abdruck des Innern ist.

»Was aber wird nach dieser Ansicht aus der Taktmässigkeit?« — Sie bleibt in ihrem vollen Rechte. Erstens in all den vielen Sätzen deren Inhalt Taktstrenge fodert und Taktfreiheit ausschliesst oder doch auf ein Kleinstes beschränkt. Und das sind keineswegs etwa die geistärmern; ich will als Beispiel die C moll-Sonate Op. 111 nennen. Zweitens wird dem Taktgefühl sein Recht durch jene Mittellinie, die durch alles Eilen und Weilen hindurch (wenigstens in den allermeisten Fällen) fühlbar und maassgebend

bleiben muss, der sich Abweichung und Rückkehr in milden mehr fühlbaren als pünktlich nachweisbaren Schwingungen abwenden und wieder zuneigen, gleich dem reichen aber in sich harmonischen Gemüth im Wellenspiel des Gefühls. Drittens — und damit kehren wir zum Anfang zurück — kommt gerade im heftigern Wogen der Bewegung die stärker hervorgerufne Betonung festigend zu Hülfe, die dem beunruhigten Taktgefühl alle Hauptmomente des Taktbaus schärfer zeichnet. In dieser Hinsicht kann man als Regel aussprechen: je freier die Geltung behandelt wird, desto bestimmter muss die Betonung (der »Anschall« möcht' ich sagen) der Hauptmomente gegeben werden. So wird die »taktfeste« das Zeitmaass streng beobachtende Darstellung zur »taktfreien«, die den Rhythmus geistig festhält, und nicht zur »taktlosen« die ihn vernachlässigt.

Das obige Beispiel der Es dur-Sonate zog ich manchem stärkern und vielleicht rascher beweisenden wegen des Reichthums an verschiednen und doch innig verwandten Zügen vor. Will man die Fruchtbarkeit der Ansicht im Grössern ermessen, so betrachte man Beethovens Cis moll-Sonate. Karakter und Vortrag des ersten Satzes der innig wie Resignation eines Liebenden klagt, und des letzten der in leidenschaftlich schmerzvollem nimmergestilltem Ungestüm in ein Leben voller Dunkel und ohne Labsal hinausstürmt, die sind jedem sinnigen Gemüth sofort begreiflich. Nun aber der Mittelsatz! Er ist »*Allegretto*« überschrieben; und wenn man ihn so (etwas langsamer oder schneller, gleichviel) spielt, tritt er nach dem Gesang vereinsamter Klage geradezu frivol auf; oft genug hab' ich ihn von trefflichen Pianisten so gehört, oft haben sie sich gegen den unabweisbaren Zweifel auf einen der vorzüglichsten seiner Zeit berufen, auf Ludwig Bergers Meinung: die Sonate würde gewinnen, wenn man den Mittelsatz wegliesse. Dennoch hat Beethoven Recht gehabt, man hat sich nur

durch das Wörtlein Allegretto hemmen lassen (wer kann alles mit Worten hinschreiben?) ihn selber zu hören. Wie wär' es einem Beethoven möglich gewesen, aus jenem Klagelied' in ein tänzermässig Allegretto zu fallen? Sein Gesang erstirbt und der Harfenklang erlischt in der Tiefe, und ruht. Die Gedanken aber wenden sich zurück zu dem untergesunkenen Glück: »Ich denke dein! leb' wohl leb' wohl!« Irgend ein solcher Nachruf scheint abgerissen über die Lippe zu beben. Abgebrochen unterbrochen hebt das an, und findet sich allmählig erst fester und zu festerm Maasse des Fortschritts zusammen, um schmerzlich wieder in dem »Fahr' wohl!« sich zu verlieren. Umschleierte Gestalten, erloschne Klänge scheinen dann der Erinnerung in geistigem Reigen vorüberzuschweben; da können auch die Betonungen des *sforzato* nur geheimes Zucken des Schmerzes im Herzen sein, nicht roher Stoss der Hand. Nun erst ist das Vergangne vergangen, und hinaus drängt, im Herzen stürmisches Weh, der Zug unerschöpfter Lebenskraft.

Ein letztes Beispiel sei mir vergönnt; vielleicht sühnt eine Ketzerei die andre. Ich nehme es aus dem ersten Satze der D moll-Sonate Op. 31.

Nach dem ersten Motiv, »*Largo*« überschrieben, folgt ein ganz fremdes in Achtelbewegung, »*Allegro*« überschrieben, in »*Adagio*« schliessend. Das erste, dann das zweite kehrt wieder — also noch einmal *Largo* und noch einmal *Allegro* — diesmal aber nicht abschliessend, sondern nun das erste Motiv im Allegro zum Thema (Hauptsatz) ausgestaltend.

Dass der Anfang bis zum Auftritt des ersten Motivs im Allegro nur Einleitung ist und der Satz erst mit diesem Auftritte feste Gestalt gewinnt, darüber ist kein Zweifel. Aber wie soll diese Einleitung, wie soll darin der zweimalige

Allegrosatz vorgetragen werden? Das ist die Frage, auf die wir hier allein eingehn.

Ich bestreite, dass die Ueberschrift Allegro von Anfang an als feste Tempobezeichnung verstanden werden darf, wenn gleich auch hier der Mehrzahl (Allen die ich mit diesem Satze gehört) der Muth zu fehlen scheint, das Wort auszulegen statt sclavisch dem Buchstaben nach zu vollziehn. Zunächst sollte schon der buntscheckige Wechsel von Langsam und Geschwind stutzig machen. Und was für ein Geschwind! es kann weder stark und stürmisch, noch leicht und flüchtig vorgetragen werden, dazu taugt Inhalt und Umfang nicht. Ist es ein Allegrosatz, so weiss man nichts daraus zu machen; es ist dann nichts als eine Unterbrechung des Largo-Motivs. Erst wenn das sich zum Hauptsatz vollendet und abgeschlossen hat, gewinnt auch jenes Allegro-Motiv festere Gestalt und wird zum Seitensatz', erfüllt von schmerzlich athemloser Unruhe. Also beide Motive sind Vorläufer der beiden Themate; das zweite stört mit seinem Eindringen das erste, bis dies Hauptsatz geworden. Schon hierin liegt, dass dieses, das sich zuerst vollenden soll, Hauptsache, das störende untergeordnet ist.

Aber welche Bedeutung hat die Unterbrechung? Zusammenhangloses wird ein Beethoven wohl nicht setzen. Versuchen wir, den einzelnen Zug aus dem Sinn des Ganzen zu enträthseln.

Das Largo-Motiv ist die ersten Male nichts als ein einfach auseinandergelegter Akkord, *a cis e a*, gleichsam ein präludirender Anschlag. In gleicher Weise, nur breiter ausgelegt und vollständiger Melodie geworden, kehrt es als Anfang des zweiten Theils wieder. Hier bleibt bei dreimaliger Wiederholung das störende Allegromotiv ganz aus; jenes war also in der That Hauptsache. Zum dritten Mal kehrt es als Anfang des dritten Theils wieder — und hier erfüllt und erklärt sich seine Bedeutung im Largo: es wird

zum Rezitativ, das Beethoven beidemale mit »*con espressione e semplice*« bezeichnet. Hier endlich klärt sich auch der Sinn des Allegro auf: es kehrt wieder — als Zwischenspiel des Rezitativs.

Folglich muss es sich dem Rezitativ, folglich schon zu Anfang dem Largomotiv anschmiegen. Es spricht aus, was im Largo und im Rezitativ noch nicht hat zu Worte kommen können, wie wir oft im Sinne tragen, durch Blick und Geberde verrathen, was noch nicht zur Aussprache sich hervorgerungen hat. Jener einfach-sinnige Klagegedanke, der erst im Rezitativ sich vollendet (übrigens auch das zweite Motiv des Hauptsatzes bedingt hat) bewegt auch den unterbrechenden Zwischensatz in schmerzlicher Unruhe. Das, und nicht mehr, bezeichnet Beethoven kurzweg durch den Ausdruck Allegro. Allegro sagt uns hier, dass »geschwind« (besser ausgedrückt »bewegt«) bewegter — viel bewegter als zuvor im Largo gespielt werden soll; die dreimaligen Ansätze, das Herabsinken der Bewegung bis zum Adagio, die ganze Führung zeigt, dass das Tempo noch gar nicht fest geworden ist, dass es sich erst herausbildet und erst mit dem Hauptsatze feststeht.

Von jener andern Weise des Zwischensatzes im Rezitativ, der als Widerspruch gegen den Gesang auftritt (wie das Orchester im Adagio von Beethovens G dur-Konzert gegen die Solostimme) kann hier nicht die Rede sein; dazu hat sich der Allegrogedanke nicht stark genug ausgeprägt.

Nur soviel (und vielleicht schon allzuviel) um wenigstens Andeutung von den Vortragsmitteln zu geben, die über alle Vorschrift hinausliegen, weil keine Vorschrift treffend fein und ausführlich genug sein kann, Alles was das Gemüth des Tondichters bewegt hat zu fassen. Diesen Gegenstand zu erschöpfen ist hier nicht der Ort.

Wenden wir uns nun zu jener zweiten Frage, woran die Kunst des Vortrags entwickelt werden soll, so antwort' ich: es muss an Allem geschehn, was der Schüler studirt. Auch hier kann und darf jene wunderliche Scheidung (gleich der zwischen Technik und Kunst) nicht Billigung finden, eine zeitlang den Zögling nur mit dem sogenannten »Richtigen« zu beschäftigen und dann zu dem sogenannten »Ausdruckvollen« oder »Schönen« überzuführen. Was Kunstwerk ist hat auch irgend einen Inhalt der sich äussern will oder der (nach dem hässlichen Worte) »ausgedrückt« werden soll; und diesen Inhalt kann keine Schrift vollkommen fassen, — abgesehn davon, dass schon ein Theil der Schrift dem »Ausdrucke« gilt. Will ich also blos das Niedergeschriebne zu Gehör bringen, so geht meine Absicht nicht auf »das Richtige« sondern auf das Unrichtige nämlich Unvollständige. Aber der Vorsatz ist sogar unausführbar. Wenigstens die Stärkegrade und hunderterlei Andres muss ich doch nach eignem Ermessen geben; entweder unbedacht nach Willkühr oder mit Rücksicht auf den Inhalt. Folglich bin ich stets auf den Ausdruck des Inhalts (nenne man das »schön« oder wie man wolle) gewiesen, nur dass ich mich entweder der vollkommnen Aufgabe unterziehn oder sie absichtlich unvollkommen lassen muss. Dass die unvollkommne Lösung auch das sogenannte Richtige, die getreue Beobachtung des Vorgeschriebnen in sich fasst, versteht sich.

Wir kommen übrigens bei der Erörterung des Lehrstoffs nochmals auf diese Frage zurück.

Zuletzt ist zu bedenken, wie die vorzutragenden Werke zur Verständniss kommen sollen.

Auch hier muss ich vor allen Dingen auf den Grundsatz zurückkehren, dass alle Kunstübung »künstlerisch«, das heisst mit eignen Sinns und Denkens Antheil und eigner Bethätigung beginnen und im ganzen Verlauf nie

davon ablassen muss. Alles Theoretisiren, das heisst alles Lehren ohne Anschauung der Sache und Selbstthat, ist todt und ertödtend oder wenigstens irreführend. Nichts würde mir verkehrter scheinen, als etwa das Studium jener beethovenschen Sätze die uns oben beschäftigt haben mit meinen oder bessern Betrachtungen einzuleiten, oder den Schüler zu dergleichen für den Beginn des Studiums anzuregen.

Einzig kunstgemäss scheint mir nur das: dem Schüler einzustudirende Werke vorerst ohne Erläuterung über Inhalt und Darstellung hinzugeben. Wenn er noch allzuschwach dazu sein sollte (das deutet aber auf irgend eine Lücke in der bisherigen Entwickelung oder auf irgend eine Rücksichtlosigkeit bei der Wahl des Lehrgegenstands) so muss doch jede vorgängige Anleitung oder Andeutung möglichst allgemein gehalten sein. Von da aus muss Alles auf die Erweckung eigner Auffassung und Bethätigung des Schülers hinarbeiten. Nur ganz allgemeine Anweisung soll seine Schritte sichern.

Zuerst mag er (wenn er fähig ist aus den Noten ohne Hülfe wirklicher Ausführung wenigstens ungefähre Vorstellung vom Inhalt zu gewinnen) die Noten überlesen, dann das ganze Tonstück in der Weise die ihm recht, in der Bewegung die ihm angemessen scheint vollständig und ununterbrochen, ohne Rücksicht auf Fehler und sonstige Bedenken ausführen. Dies kann einmal oder wiederholt geschehn. Hiermit hat er eine Vorstellung vom Ganzen gewonnen, mehr oder weniger richtig und vollkommen. Zugleich hat er sowohl Stellen merken können die noch technischer Uebung bedürfen, wie solche die ihm vor andern Antheil abgewinnen. Die erstern fodern Nachhülfe, die andern mögen nach Gefallen einstweilen bevorzugt und wiederholt werden. Diese erste Stufe des Studiums sollte ganz ohne Einmischung des Lehrers bleiben, höchstens mag er

auf das übersehne Bedürfniss technischer Uebung und die zweckmässigste Weise der Uebung hindeuten. Es ist übrigens nicht zweckmässig, diese Zwischenübungen sogleich bis zur Vollkommenheit zu treiben; Theilnahme für das Ganze ist vorerst die Hauptsache.

Durchaus zweckwidrig und irreleitend scheint mir, eine Komposition der Erleichterung wegen vorerst in langsamerer Bewegung oder stückweis zu studiren. Damit wird das Werk in ein falsches Licht gestellt also der Schüler zu falscher Auffassung verleitet oder um jede gebracht, methodisch gegen Wahrheit und Beseeltheit abgestumpft. Die entschiedenste Verirrung, wenn sie nur eigen Gefühl und Ermessen und das Verlangen nach dem wahrhaften Inhalt des Werks zur Grundlage hat, scheint mir weniger nachtheilig. »Der Irrthum (das einzelne Verfehlen) schadet nicht, das Irren (das gar nicht nach dem Rechten Streben) ist verderblich.« Auch bedarf es bei richtiger Leitung und Wahl nicht dieser Schleichwege, die im besten Falle matt und kalt ans Ziel bringen.

Nun erst tritt der Lehrer in Mitthätigkeit. Er veranlasst den Schüler, sich und ihm vom Inhalt einigermassen Rechenschaft zu geben. Mag sich das Anfangs auch nur auf die äusserlichsten Bemerkungen einschränken, darauf dass dies Eine gefalle, das Andre schwer sei: Aufmerksamkeit Antheil Nachdenken sind damit erweckt. Der Fortgeschrittnere wird, erst lückenhaft dann vollständiger, den Inhalt des Ganzen überschaun und die einzelnen Theile sondern, die wiederkehrenden Sätze wiedererkennen, vielleicht ihre Umgestaltung bemerken. Hier rege der Lehrer fragweis' an, helfe nach wo die Einsicht noch zu schwach ist und reize die Theilnahme des Schülers bald für diesen bald für jenen Satz an, frage, was damit zu machen? wie der eine und andre vorzutragen sei? ob kräftiger oder sanfter? Je anregsamer der Schüler, desto mehr wird er hier für den

Inbegriff all dieser Einzelheiten gewonnen. Neigung Einsicht und Uebung wachsen miteinander. Hier kann schon das Beispiel des Lehrers, Vorspielen von Einzelheiten — und zwar in dem dem Schüler erschlossenen Sinn' aber in höherer Vollendung — belebend und aufklärend eingreifen.

Ich sage: im Sinne des Schülers. Tritt das Vorbild das der Lehrer giebt in einem fremden Sinn' auf, sei es auch der richtige: so muss es nothwendig den Schüler verwirren, in sich selber uneins machen, oder zum Widerstreben oder gar zum Aufgeben seiner Selbständigkeit treiben; das letztere scheint mir aber mit dem Aufgeben des Künstlerischen gleichbedeutend. Der Lehrer soll nicht durch sein überlegen Vorbild blenden und unterjochen; gewinnen und unvermerkt hinüberleiten muss er Sinn und Ueberzeugung zum Rechten, dass der Schüler zuletzt im Vorbild nur die gelungne Verwirklichung seiner eignen Anschauung erblickt.

Nun bleibt das Letzte: aus der Vereinzlung der Theile zum Ganzen zurückzukehren, und erkennen zu lassen wie in ihm alle Theile zusammenhängen und aufeinanderwirken. Vom Ganzen beginnen, da jedes Kunstwerk gleich den Organismen der Natur ein Ganzes ist, — das Ganze durchdringen bis in die letzte Einzelheit, da jenes ohne sie nicht vollkommen wär', — bei allem Einzeln stets das Ganze, in dem und um desswillen das Einzle ist, im Auge behalten: das scheinen mir die drei Momente zu sein, auf die Alles ankommt.

Ein Bedenken bleibt noch zu erwägen, das gegen die ganze Vortraglehre, soweit sie über das Vorgeschriebne hinausweiset, aufgestellt werden kann.

Wer bürgt uns (kann man fragen und fragt man oft) dafür, dass wir selbst mit bestem Willen den Sinn des Komponisten treffen, sobald und soweit wir über seine Vorschrift (über die Schrift) hinausgehn? wohl gar uns,

wie oben bei den ersten Allegro-Eintritten der D moll-Sonate, mit ihnen in Widerspruch setzen? Hätten wir noch das Werk vom Komponisten selbst gehört oder unter seiner Leitung studirt, so könnten wir daraus die Schrift ergänzen oder selbst verbessern! oder hätten wir wenigstens Rathgeber, die von ihm gehört und gelernt und es uns hinterbrächten!

Allerdings ist der Komponist der beste Kenner seines Werks, ist wer ihn selbst gehört ein zutrauenswürdiger Rathgeber. Wer wollte das leugnen oder unbenutzt lassen? Gleichwohl wird selbst dann eignes Eindringen und Nachdenken nicht erspart. Nicht jeder Komponist ist fähig sein Werk selbst darzustellen. Von Beethoven ist bekannt, dass er nicht Technik genug für seine schwierigern Werke besessen, dass er selber sich nicht für einen guten Lehrer gehalten, und in der letzten Hälfte seines Lebens — also in seiner entscheidenden Zeit nach aussen durch Taubheit gehemmt war. Nicht jeder Berichtende ferner ist in so feinen Dingen wie der geistige Organismus eines Kunstwerks vollkommen zuverlässig; eigentlich ist es Niemand, weil jeder nur berichtet was er gefasst, und jeder nothwendig seine Subjektivität mit hineinträgt die niemals in Kunstsachen unbetheiligt bleibt.

Allein in allen Fällen wo solche Weisung fehlt oder nicht genügt (und das sind die meisten) was soll da geschehn? Will man bei der Vorschrift stehn bleiben? Es ist erwiesen, dass sie, dass jede Schrift unvollständig und unzureichend ist. Wer eignem Fühlen und Forschen durchaus misstraut, wird damit nicht sichrer gestellt, sondern unvermeidlich auf das Ungenügende und Geisttödtende der Schrift gebannt. Wer möchte wohl einem Schauspieler zumuthen, seine Rolle blos herzusagen, weil er »vielleicht« sie falsch auffassen und betonen könnte?

Und wenn endlich jener günstigste Fall eintritt, dass

der Komponist selbst Darsteller und Lehrer für sein Werk wird: was ist der Gewinn? die Erkenntniss dieses seines Werks und die unmittelbar aus ihm hervortretende Förderung. Wir müssen aber nicht für ein Werk oder einen Komponisten sondern für alles Erreichbare befähigt und gebildet werden.

Forkel erzählt von Bach: »Um seinen Schülern die Schwierigkeiten seiner eignen grössern Werke zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels. Er spielte ihnen das Stück welches sie einstudiren sollten selbst erst im Zusammenhang vor, und sagte dann: so muss es klingen. Man kann sich (sagt Forkel) kaum vorstellen, mit wieviel Vortheilen diese Methode verbunden ist.«

Bezeichnen wir diese Methode nach ihrem Wesen, so heisst sie: Vorbild durch Autorität unterstützt. Von beiden Kräften hat sich unser Urtheil schon festgestellt. Das Vorbild ist belebend beseelend, ja unentbehrlich. Aber es ist unzureichend, denn es unterliegt wieder der Auffassung des Schülers, reicht nur für den Fall den es trifft, und lässt das eigne Vermögen im Uebrigen ungefördert. Autorität ist Fesselung. Forkel hat nur den Vortheil, in seinem Falle das vollkommenste Vorbild und die höchste Autorität zu verbinden.

Wenn es darauf ankommt, schnell zu dem Ziele zu gelangen, eine bestimmte Reihe von Werken in einer vorherbestimmten Art zur Ausführung zu bringen, dann hat Forkel recht. In diesem Falle war gewissermassen Bach. Seine Werke können neben denen der Vorgänger und Zeitgenossen als so neu oder doch als so weit überlegen gelten, dass sie in Wahrheit »unerhörte« Aufgaben boten. Zu andern heranzubilden fand Bach keinen Beruf, und er einzig hatte das Recht dazu; nicht Haydn nicht Mozart oder Beethoven oder irgend ein Nachfolger konnte und kann gleiches Recht haben wie jener einsame Riese. Nun aber war er

zugleich der grösste Spieler seiner Zeit, gewiss der beste Ausleger dessen was so eben aus seinem Geiste geboren worden. Da hatte sein Vorbild unermesslichen Werth, durfte vielleicht unentbehrlich scheinen.

Und dennoch, neben der heiligen Würde des Meisters ist die Wahrheit heiliger, neben seiner weisheitvollen Führung ist für den Menschen Freiheit und Selbstbestimmung kostbarer und fruchtreicher, und für den Künstler erste Lebensbedingung. Diese Freiheit der Selbstbestimmung nach eigner Erkenntniss ist, wenn wir auf uralte Sagen hinüberhorchen und dabei der Menschheitsentwickelung gedenken die daran hing, selbst um die Ewigkeit thatlosen Paradieseslebens einstmals nicht zu theuer erkauft worden. Was Theologen Erbsünde genannt, ist die erste Erlösung des Menschen, der Fortschritt zu Bewusstheit Erkenntniss Selbstbestimmung That. Unser Glück ist die That, die eigne selbstermessne.

XII.

Der Lehrer und sein Werk.

Der Lehrer. Seine Würde. Lehrbefähigung. Sittliche Befähigung. Das weibliche Geschlecht. Lehrergeduld. — Methode. System. A. Die Grundpfeiler der Lehre. Bildungsideale. — 1. Theilnahme ohne Bethätigung. — 2. Ausführung. — 3. Komposition. — Berücksichtigung der Individualität, der Verhältnisse. Lehrzeit. — Die drei Momente der Methode. B. Das Was. — Anknüpfung und Ueberleitung zum Guten. Lehrmittel. — Kompositionslehre. Ihre drei Methoden. — Der weitere Lehrgang. Bildungskreis. — Kunstbildung. — C. Das Wann der Methode. Ordnung der Fächer. — Zeitmaass für dieselben. — Ordnung innerhalb der Lehrzweige. Ausübung. — Ordnung des Lehrstoffs nach dem Standpunkte des Schülers. — Ordnung der Kompositionslehre. — Schule des Gedächtnisses. — D. Das Wie der Methode. Leitender Grundsatz. — Bildung des Menschen. Selbständigkeit. Karakter. Lehrkritik. Bildung des Künstlers. — Unterrichtformen. Selbstunterricht. Unterricht Einzelner. — Musik-Schulen und Konservatorien. Schluss.

Der Geist des Volks und der Zeit (das haben wir erkannt) ist es in dem die Kunst erwächst, der Künstler ist es aus dem sie geboren, der Lehrer durch den sie gepflegt und ihre Frucht erhalten und verbreitet wird. Die Aufgabe des Lehrers hat sich uns bisher aus dem Gesichtpunkte der Volks- und Kunstbildung gezeigt. Wir wechseln nun den Standpunkt.

Wie muss der Lehrer sein? und wie seine Aufgabe anfassen? Diese Fragen sind es, die uns zuletzt beschäftigen.

Der Lehrer soll was er zu lehren hat dem Schüler zu eigen, der Kunstlehrer soll die Kunst im Zögling lebendig machen. Zweierlei muss er beherrschen: die Kunst die er

dem Jünger, und den Jünger den er der Kunst erschliessen will. Kunstkenntniss und Menschenkenntniss! Behandlung und Verschmelzung beider für den einen Zweck. Die Aufgabe ist an sich schon, abgesehn von ihrem Zwecke, gross, wie alltäglich sie auch gar zu oft angefasst und abgefertigt wird. Und wird sie oft allzu-alltäglich angefasst, und sind wir Musiklehrer mit und ohne Schuld in der Schätzung der Welt oft tiefer gestellt als unsre Aufgabe und unser Selbstbewusstsein rechtfertigen, gelten wir trotz verhüllender Höflichkeits- und Scheinbildungsphrasen Vielen nur als »Luxusdiener des Hauses« oder Aushelfer für »guten Ton« und Mode: so müssen wir um so eifriger sorgen, unsre und der Unsrigen Schuld zu tilgen und uns mit unserm Berufe so hoch zu stellen, als ihm gebührt.

Vor allem wollen wir »nicht Diener« sein, nicht Diener irgend eines Menschen. Diener ist, wer um Lohn wirkt. Sind wir auch der Mehrzahl nach auf Erwerb angewiesen, so soll der Erwerb nicht Lohn sondern »Ehrensold« sein. Dazu macht ihn nicht der herkömmliche Name Honorar, sondern der Beweis von unsrer Seite und die Ueberzeugung derer für die wir wirken, dass wir einem höhern Zweck als dem Erwerb uns widmen: dem ehrenhaften Dienst der Kunst und Kunstbildung, nicht dem Dienst der Personen mit ihren Gelüsten und Einfällen. Wir müssen das Bewusstsein — aber das aufrichtige, nicht den blossen Schein der nicht lange täuscht — in uns und um uns festhalten, dass wir Edlers und Höhers geben als uns »bezahlt« werden kann. Handwerker und Taglöhner, die ehrlich nur um den klingenden Lohn arbeiten für sich und die Ihrigen, stehn ehrenvoller da und sind besser daran, als Lehrer die ihren hohen Beruf und die Kunst zum blossen Gewerb erniedrigen.

Unbesorgt um den Schein des Widerspruchs setze ich sogleich zu: wir wollen uns so gut wie möglich bezahlen

lassen. Wen die Noth hetzt oder verwirrt, oder wer bei geringem Honorar sich mit Lehrstunden überbürden muss, der kann kein guter Lehrer sein, weil er sich nicht die Frische des Gemüths erhalten, nicht an der eignen künstlerischen und Lehrerbildung fortarbeiten, immitten äussrer und innerlicher Unruh nicht zu liebevoller und sorgsamer Theilnahme für den Zögling kommen kann. Kein Lehrer ist vollendet und fertig; und wär' ers heut, so würde noch heut oder morgen ein Fortschritt irgendwo ihn vorwärts rufen oder unfertig und ungenügend zurücklassen. Denn eines Theils ist die Kunst ihrem Wesen nach im ewigen Fortschritt' und Ausbau begriffen, bis sich vielleicht der Antheil der Menschen von ihr ab zu andern Lebensformen wendet. Anderntheils ist Lehr- und Erziehungskunst nicht eine in sich geschlossne Wissenschaft, sondern stets auf Erfahrung hingewiesen. Was der Lehrer an sich an seinem Verfahren und am Schüler erlebt, muss er durch Nachdenken (erst geistige Verarbeitung, Unterscheidung dessen was in der Persönlichkeit des Lehrers und Schülers, in Zufälligkeiten und in der Methode seinen Ursprung hat, erhebt das rohe Erlebniss zur Erfahrung) zu seiner Belehrung nutzen. Das Alles fodert neben Fleiss und Uebung im Unterrichten Musse für eignen Fortschritt.

Die Ehre und den reichern Vergelt müssen wir uns aber erwerben.

Man kann den nicht für einen guten Lehrer halten, der nicht sein Fach hinsichts der Kenntnisse und Geschicklichkeiten gründlich beherrscht, der nicht die Werke für dasselbe vollständig und durchdringend kennt, um jederzeit die zu wählen die den Schüler eben jetzt fördern können. Ja ich wage auszusprechen, dass der Lehrer mehr wissen und können muss, als materiell genommen für seinen Lehrkreis gehört; und zwar desswegen, weil es in geistigen Dingen überhaupt kein strenges Maass giebt, und der unter

dem genügenden bleibt der sich abzugränzen gedenkt. Daher scheint mir ein noch so geschickt Ausübender kein vollkommen befriedigender Lehrer für Ausführung, der sich nicht durch Kompositionstudium tiefere Einsicht in Entstehung und Bau musikalischer Kunstwerke erworben hat; nur besondre Begabung im Verein mit umfassender und durchdringender Kenntniss Ausführung und Beobachtung vieler und der besten Werke nach allen Richtungen hin kann bisweilen jenes allerdings am tiefsten eindringende Studium ersetzen. Eben so mein' ich, dass ein Instrumentallehrer grossen Vortheil von Kenntniss und Uebung des Gesangs und von Bekanntschaft mit Orchesterwerken haben wird, und dass ein Kompositionslehrer ohne Klavierspiel und Gesang seiner Aufgabe kaum genügen kann.

Aus demselben Grunde würd' ich besonders für höhere Lehrzweige solche Lehrer vorziehn die sich neben Fachtüchtigkeit Empfänglichkeit für andre Künste (besonders Dichtkunst) Einsicht in sie und ihre Werke, Geschichtkenntniss, überhaupt allgemeinere Bildung angeeignet haben. Diese Vielseitigkeit ist Mittel und Bürgschaft für höhere Befähigung überhaupt, und gewährt dem Lehrer die unentbehrliche Geschicklichkeit eine Sache von verschiednen Seiten anschaulich zu machen, da dem Lernenden bald dieser bald jener Gesichtspunkt erreichbarer und aufklärender ist.

Je höher ein Lehrer sich durch Fähigkeit und Leistung stellt, destomehr wird er begreiflich machen was er werth ist und wie sehr er sogar für den Anfang der Studien den Vorzug vor untergeordneten Lehrern verdient. Jener so vielfach schädliche Wahn, dass wenigstens »für den Anfang« ein geringerer Lehrer »gut genug« sei, kann nur durch das Wirken der guten Lehrer überwunden werden. Nur der beste Lehrer ist »gut genug.«

Ausdrücklich muss ich wiederholen, dass für den Kunstlehrer nicht künstlerische Befähigung genügt, dass es neben ihr der Lehrbefähigung bedarf. Die Lehrbefähigung aber hat zwei Seiten, eine sittliche und eine intellektuelle.

Die sittliche Befähigung beruht darauf, dass man Lust am Lehren und den ernstlichen dauernden Willen habe, den Gegenstand im Zögling zu fördern. Beides ist ohne Liebe zur Jugend, ohne Antheil am Zögling nicht denkbar. Daraus müssen wir Freudigkeit und Unermüdlichkeit den Schwächen und Verirrungen gegenüber schöpfen, daraus uns zu Wachsamkeit und steter Beobachtung, stets tiefer dringender Erkenntniss des Zöglings anregen lassen, daraus die Gemüthkraft gewinnen ihn zu fassen und zu erheben und zu halten, die elektrische Macht in ihn zu dringen und an unserm sein Gemüth zu entzünden. Der Lehrer, besonders der Kunstlehrer bedarf dieser in das Innre, in den Willen und gesammelten Geist des Schülers dringenden Energie in hohem Grad' und von Anfang an, wenn nicht das ganze Treiben schlaff und äusserlich, unbeseelt und unfruchtbar bleiben soll.

Dies ist das Einzige was mit äusserst seltnen Ausnahmen dem weiblichen Geschlecht an höherer Befähigung zum Kunstlehramte fehlen mag, während es feinen Sinn, inniges Gefühl, Talent und Geschick aller Art nebst den wünschenswerthen Kenntnissen vor Manchem von uns häufig voraus hat.

Neben dieser erweckenden Kraft bedarf es fast eben so nöthig einer zweiten, die nur aus der Liebe zur Sache und zum Wirken für sie entspringen kann. Das ist Geduld.

Lehrergeduld aber ist nicht jenes lässig faule »Gehn lassen wie es geht«, jenes verdrossne »Sich drein Ergeben«, das in Manchem aus lang' und oft getäuschten Erwartungen aufwächst und dem Goethe drastischen Aus-

druck verliehn wenn er einmal grollend klagt: »In der Jugend traut man sich zu, dass man den Menschen Palläste bauen könne, und wenn es um und an kommt, so hat man alle Hände voll zu thun um ihren Mist beiseite zu bringen.« Diese Geduld ist Erstorbenheit des Berufs und eigentlich Ungeduld, auf eigner Täuschung und falscher Voraussetzung leichten Gelingens oder besserer Befähigung des Schülers beruhend. Sie ist Treulosigkeit oder Abwälzen eignen Irrthums und eigner Schuld auf den Schüler. Vor letzterm sind gerade die bessern Lehrer nicht sicher. Je geschickter und geistreicher ein Lehrer um so reizbarer oft lehrt er; denn es peinigt ihn zu sehr, dass seine Schüler langsam begreifen was er schnell gelernt. Warum aber, muss man ihn fragen, lehrt er denn? warum hat er diese Schüler übernommen und ihnen zuviel zugetraut? und warum behält er sie? —

Einen edlern Sinn hat die Tugend der Lehrergeduld; sie ist nicht Leiden und Dulden sondern wahrhafte Thatkraft. »So ist«, sagt sich der beruftreue und muthige Lehrer, »der Mensch, die Jugend, so ist dieser mein bestimmter Schüler. Sobald ich ihn übernehme, so lang ich ihn nicht verlasse, bin ich zu Allem was geschehn kann verpflichtet, für Alles was dieser Schüler erreichen kann verantwortlich. Sei denn, du mein Schüler, wie und was du bist, und werde was du kannst!«

Man erlaube mir, einen Grundsatz den ich für mich selber mir gebildet zur Prüfung auszusprechen; er hat mich zu den meisten Fortschritten, die man in meiner Methode bemerkt haben will, gefördert. Ich sage mir: »Der Schüler hat gefehlt; das ist meine Schuld! die muss ich tilgen!« — Und in der That, ist es nicht so? Wenn der Schüler unaufmerksam theilnahmlos zerstreut unfleissig ist, das heisst wenn ihm für immer oder zeitweis' Antheil an der Sache oder ausdauernde Willenskraft fehlt, ist das seine Schuld?

Ich muss den Antheil wecken den Willen kräftigen, — oder zurücktreten. Wenn er etwas nicht fassen kann, das heisst, wenn ihm geistige Fähigkeit mangelt oder — ich die Sache vielleicht richtig aber nicht für ihn erreichbar oder befriedigend dargestellt habe, ist das seine Schuld? kann er sich helfen? Ich, ich muss ihm helfen, ihm das Ungefasste auf immer neue Weise fasslich machen oder zurücktreten. Wenn ihm eine Fachbefähigung fehlt, Gehör Takt Organengeschick: ich muss sie hervorrufen oder zurücktreten, und zwar zurücktreten indem ich den Grund ausspreche und keine weitere Abhülfe zu wissen bekenne.

Diese Geduld und Aufrichtigkeit wird dem Lehrer auch Ansehn und Kraft gegenüber dem Schüler und den Angehörigen desselben verleihn. Nicht die Wünsche des Zöglings und der Seinigen kreuzen oder ablehnen, nicht sie schmeichlerisch oder dienstbar erfüllen ziemt dem Lehrer. Er kann nicht von jenen, sie aber von ihm Einsicht in das Fach verlangen; denn sie haben im Bedürfniss seiner Einsicht und Fachkunde ja ihn berufen, und er als fachlich Ueberlegner muss jene für das Rechte gewinnen. Zugleich aber ist er nicht Herr des Schülers oder gar der Seinigen; und Herrschaft — fremder Wille vermag innerlich, zumal im Kunstfache, nichts Lebendigs und Fruchtbares hervorzurufen. Folglich kommt es darauf an, das Begehr mit dem für Recht Erkannten in Einklang zu setzen. Und das wird gelingen, wenn nicht Starrsinn auf der einen Unverstand auf der andern Seite widereinanderrennen.

Eitelkeit (der Wunsch sich — seine Kinder gelten zu sehn) Vorurtheil äusserliche Sorge sind die Quellen jener Wünsche des Schülers und der Seinen. Ist das Alles denn stets so durchaus grundlos, dass man nicht irgend ein Theilchen von Berechtigung daran anerkennen müsste, ja selbst das Irrige daran eine Strecke weit gelten lassen und sogar zum Guten benutzen und wenden könnte? Die Eitelkeit

sich zu zeigen hat ja den Wunsch zu gelten, zu wirken hinter sich; das verdient immer noch Anerkennung (wenn es auch nicht unbedingt reiner Kunsttrieb ist) und lässt sich zum Guten wenden, sobald man begreiflich macht: dass wer wirken und gefallen will, sich erst dazu befähigen muss, und dass es Niemand gleichgültig sein kann, womit und wem er gefällt, ob mit Gutem dem Einsichtigen oder mit Geringem dem Einsichtlosen. Eben so ist kein Vorurtheil ohne sein Recht, das heisst ohne tiefern Grund, der nicht durch Ableugnen oder Abweisen sondern nur durch Aufklärung und Erhebung zu einem höhern Standpunkt überwunden werden kann. Das Vorurtheil vieler Modernen gegen die sogenannte »alte Musik« (Bachs und seiner Zeit) und zu Gunsten »moderner« (etwa der neuen Klavierschule, des italienischen Gesangs) oder der Unternehmungen Wagners und Berlioz — und umgekehrt das Vorurtheil der sogenannten »Klassischen« für alles was den Namen Bachs oder Mozarts und allenfalls Beethovens trägt (wären es zufällig auch untergeschobne Machwerke oder Aushülfen geringer Schüler, — bekanntlich laufen unter Bachs Mozarts Beethovens Namen dergleichen Sachen im Buchhandel unter und haben schon ganz ansehnliche Lehrer getäuscht) alle diese Vorurtheile haben ihr gutes Recht, wie jeder unbefangne Sachkundige weiss, auch auf diesen Blättern zur Erinnerung gekommen. Aber ihnen allen fehlt die andre Seite, die Erkenntniss dessen, was im Verschmähten Annehmbares und im Vorgezognen Unzulängliches enthalten ist. Nicht durch Widerspruch ist da praktisch zu helfen, sondern dadurch, dass man an dem Guten anknüpft das bereits zu Gefühl und Erkenntniss gekommen, und von da auf das ihm Verwandte aber noch nicht Erkannte überleitet.

So muss doch auch der Sorge für die Zukunft ihr volles Recht zugestanden werden; man muss den Schüler

für die Zukunft, für ein Leben der Wirksamkeit, ja wo es nöthig ist für die Möglichkeit künftigen Erwerbs aus der Kunst erziehn, und den Anspruch darauf an sich gerecht finden, selbst wo er unzeitig oder irrig aufträte. So gewiss es aber unrecht wäre, den Schüler unnöthig aufzuhalten oder einseitig zu bilden, etwa nur für das eben jetzt Geltende oder nur für das was man aus frühern und vielleicht höhern Zeiten für besser oder allein für gut hielte: so gewiss wird man Einsichtige für den Gedanken gewinnen, dass nichts übereilt oder einseitig und unvollständig gelassen werden darf, wenn nicht dem Erfolg' und der Zukunft ebensoviel fehlen soll als man bei der Vorbereitung derselben versäumt hat.

Wo diese Einsicht und der Wille ihr Folge zu geben, oder wo die nöthige Begabung fehlt und nicht zu erzielen ist: da fodern Pflicht und Klugheit vom Lehrer den Rücktritt; er betrügt den Schüler und sich selber, indem er durch erfolglos Abmühn die eigne Kraft — und seinen Ruf gefährdet.

Die geistige Lehrbefähigung erweist sich im Verfahren dem Schüler gegenüber, in der Lehrmethode.

Methode ist die Kunst, dem Gegenstand der Lehre beizukommen, ihn für den Schüler zugänglich und fasslich zu machen. Der Gegenstand der Lehre steht fest, seine Beherrschung wird am Lehrer vorausgesetzt. Wie soll er nun mit jenem in den Schüler kommen?

Das ist die Hauptfrage bei der Methode. Denn Lehre und Lehrverfahren sind um des Schülers willen da; sie sollen nicht einem Tagewerk gleich vom Lehrer abgesponnen werden wie er's gewohnt, sondern sie sollen auf den Schüler und in ihm weiter wirken.

Nun sind zwar die Menschen, ist die Jugend, jedes der

Geschlechte (und wie man sonst die Einzelnen zu klassifiziren hat) im Allgemeinen von einer Art, haben im Allgemeinen übereinkommend gewisse Eigenschaften und Neigungen. Allein immitten des Gemeinsamen zeigen sich doch wieder so vielerlei Abweichungen des Temperaments und Karakters, der Sinn- und Gemüthsart, so vielerlei Richtungen und Stufen von Neigung und Vermögen, dass man mit gleichem Rechte sagen muss, es gleiche kein Mensch dem andern, noch weniger wie ein Blatt dem andern. Und gerade diese Besonderheiten im Gemeinsamen sind es die den Begriff und Inhalt der Persönlichkeit ausmachen. Will man also bestimmte Personen fassen und auf sie wirken: so genügt offenbar nicht die Vorstellung vom Allgemeinsamen der Menschen; man muss in die Klassenunterschiede von Geschlecht Alter Begabung, man muss in das Wesen des Einzelnen dem es beizukommen gilt eindringen.

Entsprechend dem Gemeinsamen in den Menschen lassen sich nun mannigfache Anweisungen oder Rathschläge für die Lehre finden und unter gewissen sie bestimmenden Hauptsätzen oder Absichten zusammenstellen. Ein Inbegriff solcher Grundsätze heisst bekanntlich Methode. Jenachdem man von diesem oder jenem Grund- oder Vorsatz ausgeht, kann man verschiedne Methoden bilden. So hat man in der Ausübung der Musik bald rein-technische Abrichtung, bald Entwickelung technischer oder sonst äusserlicher Regeln versucht, und Aehnliches auch im Felde der Komposition unternommen. Jede solche Methode kann Gutes und Förderndes haben, soweit sie sich nämlich an diese oder jene Seite der Kunst anlehnt. Dies ist wahrheitgemäss sowohl technischer Abrichtung als abstraktverständiger Unterweisung (z. B. dem Generalbass und der alten Kontrapunktlehre) zuzugestehn, da die Kunst ihre technische und ihre rein-verständige Seite hat. Nur eine Methode kann aber die vollkommen befriedigende sein: die

das Wesen ihres Gegenstands (der Kunst) zur Grundlage hat, und sich von hier aus folgerecht auferbaut, überall auf dem wahren und vollständigen Begriff der Sache und auf wahrer Erkenntniss der Menschennatur beruhend. Wenn jene folgerechte Entwickelung allein System genannt werden kann, so giebt es unter allen möglichen Methoden nur jene eine systematische.

Zugleich sehn wir indess, dass dieses allgemeine System und die darauf beruhende Methode das Recht jedes Einzelnen nach seiner besondern Weise zu sein und beachtet zu werden zwar anerkennt (da die Besonderheiten und ihr Recht in der Menschennatur beruhn) nicht aber selber zur Befriedigung bringt, weil es ganz unmöglich und gar nicht ihres Berufs ist, alle Besonderheiten vorauszusehn und zu bedenken. Das überlässt sie mit der Ausübung im Einzelnen dem Lehrer. Er muss, vom festen System geleitet und gesichert, dasselbe jedem besondern Schüler anschmiegen um jeden in der ihm eignen ihm allein zugänglichen oder günstigsten Weise zu dem gemeinsamen Ziel Aller zu leiten, das am Ende kein andres sein kann als die erreichbare Vollendung eines Jeden. So hat der Arzt für jede Krankheit ein bestimmtes Heilverfahren; aber für jeden besondern Fall muss er, ohne im Wesentlichen von jenem abzugehn, es individualisiren, der Natur jedes besondern Kranken anpassen.

A. Die Grundpfeiler der Lehre.

Diese Zweiseitigkeit des Lehrverfahrens, das Festhalten bestimmter Grundsätze und das Anpassen und Anschmiegen an jede Persönlichkeit, muss in jedem Lehrzweige beobachtet werden, in keinem aber mehr als in der Kunstlehre, da in der Kunst die Individualität des Aus-

übenden zu ihrem höchsten Rechte kommt also von Anfang an erhalten und gekräftigt werden muss. Denn über alle ideale Bestimmung, über allen objektiven Inhalt der Kunst und die Vernunftgesetze hinaus die sie regieren, ist es doch zuletzt die Person des Künstlers nach ihrer Eigenthümlichkeit, durch die das Kunstwerk geschaffen oder dargestellt, durch die es wirklich, kraft deren es auch empfunden wird. Ich kann nur komponiren und darstellen was in mir ist, kann nur empfinden wozu und in welcher Weise mir Empfänglichkeit inwohnt. Was daran gefördert werden soll, muss durch Förderung meiner Persönlichkeit von innen heraus, also durch Eingehn in dieselbe geschehn.

Dies ist der Grund, aus dem oben stete scharfe und liebevolle Aufmerksamkeit auf jeden einzelnen Schüler, unablässige Beobachtung desselben dem Lehrer zur Pflicht gemacht wurde. Erfahrne Lehrer wissen, dass nicht zwei ihrer Schüler einander vollkommen geglichen also vollkommen gleichmässig zu behandeln gewesen sind. Die Meisterschaft des Lehrers zeigt sich eben darin, dass er die Grundsätze seiner Methode festhält und gleichwohl jedem Schüler nach dessen scharferkannter Weise anpasst.

Darf ich jüngern Lehrern einen Rath ertheilen, so wär' es mein mehr instinktiv als mit voller Klarheit der Absicht ergriffnes Verfahren zu Anfang meiner Lehrthätigkeit. Sobald ich einen Schüler übernahm, legt' ich mir schriftlich eine Art von Rechenschaftsbericht über seine Fähigkeiten Neigungen Vorbildung u. s. w. ab, und zeichnete die Absichten und Erwartungen auf die ich von ihm gefasst. Von Zeit zu Zeit verglich ich meine erste Auffassung mit dem später Bemerkten, meine Erwartungen mit dem Erfolg', und bestätigte oder berichtigte meine Ansicht. Noch jetzt stehn mir längst vorübergegangne Persönlichkeiten in voller Deutlichkeit und Durchschaulichkeit (so gut ich sie zu durchschaun vermocht) vor Augen. Wenn ich vielleicht in Er-

kenntniss und Methode fortgeschritten bin: so muss ich in jenem Bestreben ein vorzüglich Förderungsmittel für mich erblicken.

So zeigen sich also für die Aufgabe des Lehrers bei jedem einzelnen Falle zwei Anknüpfungspunkte; gleichviel welches seine Methode ist.

Der eine Anknüpfungs- und Stützpunkt ist sein Bewusstsein von der Kunst und dem besondern Kunstfache, für das er im gegebnen Falle bilden will. Er fragt sich, was im Allgemeinen zur Bildung für Musik und zur Bethätigung in ihr, was im Besondern für jedes besondre Fach erfoderlich ist. Diese Erfoderlichkeiten in Vollkommenheit gedacht stehn ihm als »Bildungsideale« vor Augen, denen er jeden Schüler soweit es möglich zuzuführen hat.

Versuchen wir, diese Bildungsideale für verschiedne Richtungen etwas bestimmter zu zeichnen.

1. Die dem Kunstleben fernste Stelle nehmen diejenigen ein, denen es blos um erhöhte Empfänglichkeit erweiterte und gesicherte Verständniss zu thun ist, ohne dass sie an Kunstausübung eignen Antheil nehmen mögen. An ihnen findet (wie wir schon erkannt haben) die Lehre nur entfernter Bethätigung.

Empfänglichkeit und Neigung werden hier wie überall vorausgesetzt und sind zu steigern, der Sinn ist anzuregen und zu verfeinern. Was sinnlich erfahren was gefühlt worden, kann nur bewahrt und für Fortbildung in Kunst und Leben fruchtbar werden, indem es sich in die Sphäre lichtern Bewusstseins erhebt. Das träumerische »Weiss nicht wie mir geschieht«, es hat seine Zeit unbedingter Nothwendigkeit, es ist gleich dem mütterlichen Schooss', in dem die junge Seele warm gehegt und geborgen dem Tag' und seinem Bilderglanz und Thatendrang entgegenschlummert.

Aber das Auge muss sich öffnen, damit es schauen und fassen könne, der Geist muss zu vollem Erwachen, zum Bewusstsein seiner selbst sich erheben. Ich habe gehört, ich habe gefühlt! nun werd' ich inne was mir geschehn und geworden, ich vermag es mir zu deuten und zu bezeichnen! zuletzt erkenn' ich es seinem Wesen nach, und damit erst hab' ich es ganz durchlebt, ganz mir angeeignet; Sinn Gefühl Gedanke sind um einen Lebensmoment reicher geworden.

Dass dies Alles auf das Vollständigste, dass es an möglichst Vielem geschehe, Empfänglichkeit und Verständniss in allen Richtungen und über alle Gestaltungen der Kunst sich erweitern und an allen in voller Energie sich bethätigen, das ist die nächste Foderung. Sie führt den merkenden Geist zunächst auf Festhalten des Erfahrnen in der Erinnerung, dann auf Vergleiche der aufgefassten Einzelheiten nach Aehnlichkeiten und Unterschieden, endlich auf den Zusammenhang aller. Kein Kunstwerk steht für sich da, kann für sich vollkommen gefasst und begriffen werden; jedes hängt zusammen mit vorausgegangnen (vielleicht auch gleichzeitigen) auf die es sich gestützt oder zu denen es in Gegensatz getreten, die auf es eingewirkt haben. Kurz vollkommne Verständniss und Erkenntniss ist auch im Kunstgebiet' ohne Geschichtkunde nicht erreichbar.

Allein als Geschichtkunde darf nicht jenes Gerüste von Namen Jahrzahlen und einzelnen Thatsachen aus dem Dasein der Kunst und Künstler gelten, das oft genug nur der Unkunde von der Sache selbst zum Bollwerk dient. Ich bin der Geschichte nur kundig, wenn ich weiss was wirklich — was dem Wesen nach geschehn ist. Ich bin der Kunstgeschichte nur kundig, wenn ich ihren Inhalt, den Inhalt der Kunstwerke, Gedanken und That der Künstler gefasst und mir angeeignet habe. Dies wieder kann nicht auf fremden Urtelsprüchen beruhn, die ich nachlese und nach-

spreche, sondern nur auf eigner Auffassung und Beurtheilung.

Hier führt (wenn der Schritt nicht früher geschehn) geschichtliche Auffassung zu Kritik und Kunstwissenschaft, das heisst zum Eindringen in Beschaffenheit und Organismus des einzelnen Werks und in die Grundlagen, in die letzten Gründe für alle künstlerische Gestaltung.

Nun aber beruht Kunst nicht im abstrakten Denken; in dieser Form ist nicht mehr Kunst sondern »Kunstferne«; Kunst kann vom Sinn nicht lassen. Folglich giebt es keine wahrhafte Erkenntniss ihrer, die nicht auf eigner sinnlicher Wahrnehmung oder aus dieser hervorgegangner vollkommner und ganz sichrer geistiger Vorstellung beruht. Dies ist also der Unterbau, dessen Kunstgeschichte Kritik und Kunstwissenschaft durchaus und unablässig bedürfen, ohne die sie (wären auch ihre Aussprüche sämmtlich wahr) blutlosen Schatten gleich aus den verlangenden Armen unfassbar zurückgleiten in die Nacht, und uns rathlos verlassen. Hab' ich nicht erfahren und empfunden wie Dreiklänge hell funkeln oder mild beschwichtigen, so bleibt mir die Kunde jener mittelaltrigen Harmonik Palestrina's ein leeres Wort. Hab' ich nicht den Klang dieser Oboen und Flöten vernommen und gefühlt, so werd' ich vergebens das lebend'ge Gewebe des Orchesters zu durchlauschen trachten, so wird jedes erklärende Wort nur ein neues Räthsel statt der Auflösung des alten. Aber umgekehrt auch: hab' ich noch so viel Einzles vernommen und empfunden, so wird ohne zusammenfassend von Grund aus aufstrebend Denken, ohne die Wissenschaft alle das einzelne Material bandlos auseinanderfallen. Die Kunst ist eben ein Ganzes und Eines.

Allein auch das muss zuletzt in Erinnerung kommen: Kunst ist ebenfalls nichts durchaus für sich Bestehndes, sie ist nur eine Seite des ganzen Menschenthums, nicht loszulösen vom Leben der Menschheit sondern in steter Bezie-

hung und Wechselwirkung mit dessen gesammtem Gehalt. Nur der hat die Kunst wahrhaft in sich empfangen, dem sie Bestandtheil seines Lebens geworden. Nur der hat ihre Verständniss, der sie in Einklang gebracht mit seinem ganzen Denken und Fühlen. Wenn wir oft auf Persönlichkeiten stossen, deren Gesinnung und Handlungsweise auf Sittlichkeit Sinnigkeit Vernünftigkeit Grossheit gerichtet ist, und die sich gleichwohl in der Kunst das Entgegengesetzte gefallen lassen: so müssen wir aus diesem innern Widerspruch schliessen, dass die Kunst ihnen nur äusserlich geblieben nicht innerlich Verständniss geworden ist, daher auch nicht ihren wohlthätigen reinigenden und erhebenden Einfluss auf Gemüth und Geist ausüben kann.

Empfänglichkeit für alle Kunstgestaltungen, durchdringende Verständniss für jede, Aneignung der unserm Geist gemässen, Bereicherung und Erhebung an den uns eigen gewordnen, — wie ich im Vorhergehenden anzudeuten versucht: das scheint mir die ideale Aufgabe für alle Verständniss und Geistesgewinn Suchenden. Wieweit dies ohne künstlerische Bethätigung, wieweit es jedem Einzelnen unter der Gunst der Verhältnisse möglich, das bleibt hier unerörtert. Meistens wird wohl tiefere Empfänglichkeit also rege und ausdauernde Neigung zu künstlerischer Bethätigung vorwärts führen. Dann erweitert sich die Aufgabe des Lehrers. Aber die bisher bezeichnete besteht neben allen weitern fort; und desshalb musste sie vollständig gezeichnet werden.

2. Der Ausführende nimmt die nächste Stelle für unsre Betrachtung ein.

Vor Allem ist Empfänglichkeit und Verständniss ihm wie Jedem nothwendig, zunächst aber für sein Fach. Dem Sänger muss die Stimme dem Instrumentisten sein Instru-

ment Liebling und Organ seiner Seele für die Kunst sein. Er muss es gründlich verstehn, wo es zu ihm spricht; es muss heraustönen, was ihm die Seele bewegt. Von diesem erwählten Mittelpunkt aus muss sich Theilnahme und Verständniss erst über die verwandten dann über alle Organe der Kunst ausbreiten. Dem Bläser müssen nächst seinem Instrument' alle Blasinstrumente, der Gesang, alle Instrumente einzeln und verbunden lieb und verständlich werden. Wie könnt' er die Verwandtschaft und das Vorbild des Gesangs übersehn? wie vermöchte man die Klarinette oder sonst ein Instrument tiefer zu erkennen ohne Vergleich mit andern? So muss der Geiger von den andern Streichinstrumenten, dann von Gesang und den Bläsern, muss der Pianist von allen Instrumenten und dem Gesang lernen, und sich an ihnen bereichern, — Jeder von seinem Mittelpunkt' aus.

Allein jedes Organ hat in den Kunstwerken schon sein langes reiches Leben geführt, und da erst seine Bedeutung entfaltet. Jedem Ausübenden ist umfassende verständnissvolle Kenntniss der für sein Musikorgan vorhandnen Werke Bedürfniss. Von hier aus seinen Gesichtskreis erweitern, ist ihm dann nächster Beruf und Lohn. Nur dass ihm nicht in der Vielheit der überallhin sich öffnenden Richtungen der feste Kern verloren gehe! sein Streben wie jedes muss zentral sein nicht peripherisch, ausstralend aus belebender Mitte, nicht umherschweifend in wechselnden Interessen.

Mehr als dem thatlos Auffassenden ist dem Ausübenden durchdringende Verständniss nothwendig. Was er nicht Zug für Zug gefühlt und erkannt, wird er nicht Zug für Zug verstandvoll und eindringlich wiedergeben können; und wenn es ihm einmal durch die Gunst des Augenblicks gelingt, wird er doch nie des Gelingens sicher sein. Die Beispiele von begabten und geschickten Ausführenden, die sich in Werke und Formen deren Verständniss sie nicht

erworben nicht haben finden können, sind allzuhäufig; was haben Virtuosen und Virtuositätslehrer schon für Missethaten an Beethoven oder Bach verschuldet! und grosse Sänger der italischen Oper an deutscher Musik!

Dass das technische Geschick des Ausübenden allen ihn erwartenden Aufgaben gewachsen sein muss, versteht sich. Allein wo ist das Maass zu finden?

Ich meine: nur in der Aufgabe, die Jeder sich setzt. Hier unterscheidet sich der Virtuos mit dem an diesen Namen geknüpften Streben von der Aufgabe, die wir von der reinen Kunst gestellt sehn. Grosse technische Bildung wird auch für Darstellung der grössern beethovenschen Werke (ich nenne sie beispielweis mit Rücksicht auf ihre technische Schwierigkeit) gefodert, ja vielseitigere als für virtuosische Leistung. Gleichwohl macht diese wieder ihre eignen Ansprüche für sich, z. B. am Piano auf eine früher unerhörte (und, beiläufig gesagt, mit reicherm Inhalt unverträgliche) Spielfülle des Arpeggio, Weitgriffigkeit und Kraft. Bedeutende Technik braucht auch der Orchesterspieler und Chorsänger, wenngleich ihm nicht die volle Geschicklichkeit des Solospielers und Sängers nothwendig ist.

Allein wie ist hier ein Maass aufzustellen? Selbst wenn man es in den eben vorhandnen Werken suchen wollte, müsste man irren da jeder Tag neuen Maassstab bringen kann. Was vor 40 oder 50 Jahren für die mozartischen Aufgaben genügte, konnte bei den weitergehnden beethovenschen unzulänglich erscheinen; das beethovensche Maass ist von Berlioz Meierbeer Wagner überschritten. Es muss Jeder soweit wie möglich ausgebildet werden, und zwar in solcher Weise dass er zu weiterer Ausbildung nicht blos fähig sondern auch angereizt ist.

Ein andrer Unterschied, zwischen Solo und Orchester oder Chor, scheint wesentlicher als jenes äusserliche Maasssuchen. Dem Solo fallen die gesonderten individuellen und

darum feinern zartern Aufgaben zu, dem Chor und Orchester die massenhaften also voller kräftiger einfacher auszuführenden. Der Chorsänger muss kraftvolle ausdauernde Stimme haben, dem Orchesterspieler muss Fülle Schlagkraft Aushallen und Ausziehn des Schalls aus seinem Instrumente zu Gebot stehn. Beiden ist dies nöthiger als die Feinheit und Gewandtheit des Solo's, während man nicht selten Solisten (auch allzuemsige Quartettspieler) findet, denen unter der Verfeinerung Brauchbarkeit für Massenwirkung verloren gegangen.

Ein letzter Anspruch ist an Orchesterspieler und Chorsänger zu machen: sie müssen geschickt sein innerhalb ihres Wirkungskreises vom Blatt auszuführen. Der Solist kann und muss vorausstudiren, sie nicht.

Empfänglichkeit Verständniss Bekanntschaft mit den Leistungen im Fache, technische Befähigung für dasselbe, das sind die Züge, die das Bildungsideal für Ausübende zeichnen. Fügen wir den letzten für alle vereint Wirkenden hinzu: Verständniss für die Stellung eines Jeden im gemeinsamen Werke. Jeder muss begriffen haben, dass er (auch der Solist) nur ein Theil im Ganzen ist und nicht für sich sondern im Ganzen wirken und gelten soll. Da wird ihm für sein Wirken das rechte Maass, dann findet er im Gelingen des Ganzen den rechten Künstlerlohn, für die Vorbemühungen und den Aufhalt durch schwächere Mitwirkende Geduld und Freudigkeit. Ohne sie würde Niemand die zahlreichen Proben und Wiederholungen ertragen.

3. Das Bildungsideal für den Komponisten scheint sich mir aus tiefster Empfänglichkeit und durchdringendster Erkenntniss, dann aber aus dem Geschick zusammenzustellen: jede Kunstform mit vollkommner und durchaus

gleicher Leichtigkeit darzustellen. Jede Form ist einseitig, also nach Geistesrichtungen hin, die andre Form verlangen, fesselnd und unrecht. Nur wer alle Formen in seiner Macht hat — und damit auch im Stand ist neue zu bilden, nur der ist frei, ist des unkünstlerischen (oder unmeisterlichen) Zwiespalts zwischen Inhalt und Form ledig, findet mit dem Inhalt oder vielmehr in ihm selber die einzig gemässe Form. Denn das ist eben die Meisterschaft, dass Inhalt und Form nicht auseinanderfallen sondern in naturgemässer Einheit hervortreten. Nur für den unfertigen Künstler, für den der noch nicht ausgelernt hat oder der sich des Lernens überhebt, besteht die Trennung.

Fassen wir nun noch einmal alle Bildungsideale zusammen, um sie mit dem allen Gemeinsamen zu vollenden.

Erstens muss in Jedem dessen Bildung uns obliegt Neigung zur Kunst und zum erwählten Fache, Frische des Gemüths und Thatkraft, und Eigenthümlichkeit der Person erhalten und erhöht werden. Eine Lehre die dagegen fehlt, die wohl gar diese Grundvermögen antastet, ist verderblich und verwerflich, brächte sie auch sonst noch so viel Gewinn. Ihre Frucht ist Trug.

Und zweitens muss, weil der Künstler vom Menschen nicht zu trennen ist, die allgemeine sittliche und geistige Bildung der künstlerischen als feste Grundlage dienen, und der Bestimmung des Zöglings entsprechen.

Mag die Sorge dafür nicht unmittelbar dem Fachlehrer obliegen, doch darf er diese Verhältnisse, ohne deren Stütze sein eigen Werk hinfällig wankt und unvollendet oder nutzlos bleibt, nicht aus dem Auge lassen, muss er durch Rath Ueberführung und Anregungen aller Art unermüdlich auf sie hinweisen und hindrängen. Mag man ihm gelegentlich das Beispiel (angeblich!) ungebildeter oder sittlich schwacher und doch ausgezeichneter Künstler entgegenzuhalten suchen! Es wird ihm leicht werden zu beweisen, dass

diese Künstler der Bildung ihrer Zeit keineswegs fremd geblieben, und dass sie — wo sie als Menschen schwach gewesen es auch in der Kunst waren. Ueberhaupt sollen wir nicht die Schwächen der Menschen aufsuchen sondern die Stärken, um es ihnen nachzuthun. Die Schwächen eines Mozart (oder wen man sonst nennen will) kann jeder Champagnerliebhaber und Kourmacher leicht überbieten; versuchen wir, seinem edlen liebevollen Sinn und der reichen Entwickelung seiner Kunst nachzukommen.

Endlich drittens muss jeder Bildungskreis so weit gezogen werden, dass er den Fortschritt oder Uebergang in einen andern möglich lässt und erleichtert, und dass er den äussern Verhältnissen (selbst des nöthigen Erwerbs) Rechnung trägt. Der Komponist muss wenigstens seine nichtvirtuosischen Werke zur Verständniss bringen, er und die Ausübenden müssen darauf hingeleitet werden, gelegentlich die Direktion zu übernehmen, Alle müssen befähigt werden zur Lehrthätigkeit, der die Meisten von uns schon um des Erwerbs willen nicht entbehren können.

Soviel über diese Ideale, die der Lehrer für jede künstlerische Bestimmung sich gebildet haben und als Zielpunkte festhalten muss, wenn er nicht ziellos im Unbestimmten umherschwanken will.

Diese Bilder seines Geistes sollen in seinen Schülern Wirklichkeiten werden. Sie für sich haben, wenn sie gelungen, ihr unverleugbar Recht; denn sie sind Ausdruck der Sache selbst.

Aber die Persönlichkeiten an denen sie sich erfüllen sollen tragen das allgemeine Loos der Unvollkommenheit Schwäche Unzulänglichkeit in und an sich — in ihren Verhältnissen.

Wir dürfen vom Rechten nicht ablassen, der Unzu-

länglichkeit gegenüber nicht verzagen. Wie der Schüler auch sei, mit ihm ringen wir dem Ziel entgegen soweit es geht.

Allein dazu müssen wir hellsehn. Wir müssen den Schüler durchdringend erkennen und unabänderlichen Verhältnissen Rechnung tragen. Vergleichen wir das Bild das von ihm in unser Aug' und Urtheil gedrungen mit dem allgemeinen Bildungsideal dem er zustrebt; dann erst stellt sich für ihn — für jeden einzelnen Schüler ein individuelles Ziel und Streben fest, gleichsam ein Bildungsideal für diese bestimmte Persönlichkeit. »Was kann aus diesem Zögling werden? — was hat er dazu? was mangelt ihm? — was kann ich als Lehrer dazu thun und was muss von andrer Seite für ihn geschehn?« — das sind dann die Fragen, die der Lehrer in jedem einzelnen Falle sich beantworten muss.

Diese Fragen sind von ganz anderm Gewicht als die beliebte Talentfrage, über die ich mich S. 318 ausgesprochen. Sie umfassen den ganzen Menschen nach all seinen Anlagen und bisherigen Entwickelungen, nach seiner allgemeinen und musikalischen Bildung, nach sittlicher Richtung und den äussern Einwirkungen und Verhältnissen. Jene Talentfrage ist und bleibt abstrakt. Diese Fragen dringen auf das Leben, entscheiden das Verfahren des Lehrers bei jedem Schüler, und sind vom äussersten Gewicht für Entwickelung und Zukunft des Schülers. Wer sie gewissenhaft sich stellt und in unermüdlicher Wiederkehr an ihrer Beantwortung arbeitet, der wird erst inne wie mannigfaltig die Menschennatur, und wie reich die Aufgabe des Lehramts.

Ich habe einen braven Musiker (Virtuosen auf seinem Instrument) unterrichtet, der sich gleich in der ersten Stunde selbst für die einfachste begriffliche Auseinandersetzung (Kompositionslehre Th. I S. 21—31) unfähig zeigte,

wohl aber jeder musikalischen Darstellung empfänglich, der 80 gelungne Bearbeitungen eines Chorals unter dem Titel »Gänge« vorlegte, später mit Liedsätzen aller Art Rondo's und Ouverturen für Harmoniemusik Beifall ärndtete, gewiss aber noch jetzt nicht im Stand' ist die von ihm bearbeiteten Formen zu erklären. Ich habe nicht vermocht einen Schüler zu vollenden, der die seelenvollsten Sätze für Lied Rondo Sonate (besonders die Hauptsätze) fand, nicht aber über sich vermochte aus einem solchen Satze heraus- und fortzuschreiten, den Satz in Bewegung zu bringen, in Gang aufzulösen. Er hatte Gangbildung und jene Fortbewegung (beiläufig auch die dafür so fördernde Fuge) begriffen und gut geübt, konnte sie auch an fremden Sätzen ausführen. Nur wenn er selber erfand, versank er träumerisch und schwelgerisch in dem einen Satze der ihm von Herzen geflossen war, und konnte sich davon nicht lösen und weiterbewegen sondern nur wieder einen Satz daranstellen in gleicher Unauflöslichkeit und Unbewegsamkeit. Es war ein weiches weiblichverschlossnes Gemüth ohne Thatkraft und Willen.

Jeder erfahrne Lehrer wird dergleichen einseitige Richtungen und Mangelhaftigkeiten beobachtet haben. Wieweit könnt' ich die Bilderreihe fortsetzen! Zwei Schüler hatt' ich gleichzeitig zu leiten, beide geschickt erfindungsreich voll Eifer und wohl bewandert. Der Eine von einem gleichsam angebornen stets der Lehre vorauseilenden Takt für Instrumentation (er hat sich als Virtuos und Quartettist rühmlich gezeigt) aber unfähig zu singen, und unempfänglich für alle Weisungen und Anregungen in Bezug auf Stimm- und Textbehandlung. Der Andre nach allen Seiten glücklich auffassend, aber Anfangs scheinbar ohne Farbensinn, aus einer orchestralen Verirrung in die andre gerathend, bis endlich auch diese Seite frei ward; er hat später orchestrale Werke mit Beifall aufgeführt und in Partitur herausgeben können.

Ich habe einen jungen Pianisten beobachten können, den im Glanz des Anschlags und der Passage nur wenige der berühmten Virtuosen übertrafen, während er im Uebrigen der Musik geradezu verdummt und verständnisslos gegenüber stand. Ich habe eine junge Sängerin voller Talent und Bildung gekannt, mit grossartiger gemütherhebender Stimme begabt und das eigne Gemüth auf das Edelste und Tiefste der Kunst gerichtet, — die durch leidenschaftliche Ueberstürzung und Ungebändigtheit alle Sorgfalt des Lehrers und alle wohlberechtigten Hoffnungen scheitern machte.

Ich muss als Lehrer wissen wen ich vor mir habe; dann werd' ich jene Fragen beantworten, dann erst planvoll handeln, mein künstlerisch Wissen und Können und meine Methode dieser bestimmten Persönlichkeit zuwenden und anpassen können.

Zuletzt kommen dann die äussern Verhältnisse und Absichten des Zöglings in Erwägung. Sie können fördernd, können hemmend sein. Der Lehrer der sie nicht in Anschlag bringt, rechnet falsch. Nicht eine abstrakte Person sondern eine Persönlichkeit unter bestimmten Verhältnissen hat er zu behandeln, unter Verhältnissen die bald abzuändern bald unabänderlich sind. Aus dem Gewirr aller hierher zu rechnenden Umstände will ich nur einen, die dem Unterricht und der Uebung offne Zeit, hervorheben.

Jeder Unterricht fodert wohlzugemessne Zeit, die Uebung hinreichende Musse; leider fehlt es bald am Einen bald am Andern.

Der Lehrer muss dies im Hinblick auf die Aufgabe und Kräfte des Zöglings wohl ermessen und sich darüber offen und gewissenhaft aussprechen. Ist Erfolg des Zeitmangels wegen unmöglich, so muss er verzichten; nichts martervoller als Absichten Anlagen Anstrengungen vergebens gegen unüberwindliches Hinderniss sich abnutzen sehn. Ist die Uebungszeit beschränkt wenngleich nicht ganz un-

zureichend, so muss der Lehrer dies genau zur Sprache bringen und auf die desshalb nöthige Verlängerung der Lehrzeit im Voraus aufmerksam machen.

Ist die Lehrzeit durch Umstände auf einen unzulänglichen Zeitraum beschränkt, so muss der Lehrer wohl erwägen, was er in gegebner Zeit für den Schüler nach dessen Standpunkt' und Begehr zu thun vermag; und dies muss er vor Allem gewissenhaft aussprechen. Dann kann allerdings nicht vollständige Durchbildung zum Ziel gesetzt werden, sondern man muss sich auf einen Theil der Lehre beschränken, der gerade der nöthigste scheint, muss eine Lücke der bisherigen Bildung ausfüllen und den Zögling wo möglich in den Stand setzen auf dem Gegebnen künftig weiter zu bauen. Hierzu kann es oft statthaft werden, einzelne Gebiete nur anzubahnen statt vollständig (wie sich eigentlich gebührt) anzubaun, damit dem fernern Studium weitester Spielraum geöffnet sei.

Für die Ausübung kommt es in solchen Fällen meist darauf an Versäumnisse in Stimmbildung oder Handhabung des Instruments nachzuholen, Fortschritte der Technik anzubahnen, zu tieferer Verständniss im Allgemeinen oder für gewisse Kunstrichtungen zu fördern. Mir scheint es dabei falscher Ehrgeiz, wenn der Lehrer darauf ausgeht in gewissen Erwerbnissen — in ein Paar wohlstudirten Arien oder Sonaten sich und seinem Wirken gleichsam ein augenfällig Denkmal zu setzen. Vielmehr muss ihm daran liegen, was er dem Schüler giebt mit dessen sonstiger Bildung und Befähigung zum vollsten Einklang zu verschmelzen, damit zweierlei Lehre nicht innern Zwiespalt hinterlasse. Er muss es dem guten Restaurator schadhafter Gemälde gleichthun, dessen Arbeit am besten gelungen ist wenn man sie vom Original nicht unterscheiden kann. Er sollte wo möglich nur hinzuthun; und wenn er mit dem früher Gelehrten in Widerspruch treten muss, sollte Mil-

derung vielmehr als Schärfung des Widerspruchs erzielt werden. Gilt es auf einen andern Punkt der Auffassung hinzuleiten, so würd' ich zu Anfang den Stoff nicht gern aus dem frühern Lehrgange nehmen, nicht bereits Erlerntes und — gleichviel wie Aufgefasstes umlernen lassen, sondern neuen aber nahverwandten Stoff wählen. Denn Umlernen ermüdet, eine bereits festgewordne Auffassung durch eine neue verdrängen verwirrt das Gemüth, selbst wenn der Verstand den neuen Gründen beizupflichten genöthigt wird. Das Neue wird frischer gefasst, wärmer und tiefer — weil mit ungetrübter Lust bewahrt; und dann wirkt es auf das Gemüth und durch dasselbe auf das früher Gefasste zurück.

In der Komposition hab' ich in solchen Fällen öfter das frühere Harmoniestudium für genügend gelten lassen und nur die Choralbehandlung zu heben versucht, habe die Figuralübungen verkürzt, von der einfachen Fuge die Formen der Verkehrung Vergrösserung und Verkleinerung nur theoretisch angeführt, ebenso in der Doppelfuge die zweite und dritte Form, habe bald den Liedsatz flüchtiger behandeln müssen, bald (wenn die Zeit mangelte) die grössern Formen nur theoretisch und an wenig Beispielen aufgewiesen, und was sonst erlaubt und möglich schien.

Erfreulich sind dergleichen Lehraufgaben im Grunde nicht; man wirkt lieber auf das Ganze. Allein sie sind bisweilen die einzige Wohlthat, die der Schüler zu empfangen im Stande. Dem Lehrer aber steht nicht wohl an, nur da bereit zu sein wo er nach seinem besten Gefallen und zu seiner hellsten Ehre wirken kann; er muss spenden wo man sein bedarf, soweit sein Vermögen reicht.

Ist nun das Ziel der Lehre für den Schüler festgestellt, so kommt die Methode zur Sprache.

Drei grosse Fragen sind hier zu fassen:
Was soll geleistet werden? —
Wann soll es geschehn? —
Wie soll es geschehn? —

B. »Das Was der Methode«,

die erste dieser Fragen, hat uns eben schon beschäftigt. Der Lehrer hat nicht blos das nach dem Willen des Schülers und seiner Vorgesetzten und nach seinem eignen Gutachten gesetzte Ziel in das Auge zu fassen, sondern auch (gemäss jenen Bildungsidealen) die Erfodernisse für dessen Erreichung zu beherzigen. Dann tritt jene Erkenntniss des Schülers mit den daran geknüpften Fragen hinzu.

Diese letzte Aufgabe ist oben in einen einzigen Moment zusammengefasst worden. Allein in der Ausführung erstreckt sie sich über die ganze Lehrzeit. Denn theils ist selbst der scharfsichtigste Lehrer nicht im Stande seinen Schüler gleich Anfangs vollständig und mit Untrüglichkeit zu erkennen; wie hätte wohl jene Verschlossenheit gegen das Gesangliche oder Orchestrale (S. 499) früher als bei den Aufgaben dafür wahrgenommen werden können? Theils ist ja der Schüler kein ein für allemal abgeschlossen unabänderlich Wesen, sondern in fortwährender Entwickelung aller Fähigkeiten und Neigungen in steter Veränderung begriffen. Zum Anfang der Bildung bei der Aufnahme des Schülers, während der Durchführung und zum Schluss der Lehre steht jene Prüfung als erste Pflicht und letzter Bestimmungsgrund vor den Augen des Lehrers.

Die Angelegenheit scheint mir zu wichtig, als dass ich nicht — selbst mit Wiederholung manches bereits Bemerkten — nochmals auf sie eingehn müsste.

Zunächst also: was soll geleistet werden?

Die allgemeine Antwort ist: der Schüler soll für die Tonkunst erschlossen und befähigt werden. Zergliedern

wir diesen ersten Bescheid, so liegt darin: es muss seine Lust und sittliche Kraft für die Kunst erweckt erhalten erhöht, seine Empfänglichkeit gereizt und auf das Gute gelenkt, seine Einsicht und Geschicklichkeit (dies Wort im weitesten Sinne genommen) hervorgerufen geläutert gesteigert werden.

Irgend ein Maass des Gefallens an der Kunst wird vorausgesetzt. Wo gar keine Lust vorhanden, scheint mir (ich hab' es schon ausgesprochen) jeder Bildungsversuch fruchtlos und verderblich; wo geringe Lust, scheint mir Erfolg sehr zweifelhaft. In beiden Fällen versagt auch die sittliche Kraft, vor allem der Wille. Man kann dann Beschäftigung mit Musik, selbst Aufmerksamkeit Folgsamkeit Fleiss und äusserlich Nachthun durch Befehl und Strafen erzwingen, oder durch Ueberredung und äussre Lockmittel (Belohnung Erregung des Wetteifers und Ehrgeizes und dergleichen) gewinnen. Es kann sogar damit eine gewisse Emsigkeit im Musiktreiben und Gewöhnung dazu erzielt werden. Allein das Alles ist äusserlich Treiben und Wesen. Beseelung des Schülers, Lohn im reinen Gemüth, Erfolg wohl gar von ihm aus für das Kunstleben ist dabei nicht zu hoffen.

Wenn also (wie wir schon früher beherzigt) Empfänglichkeit und Lust der einzig feste Grund sind, auf dem Kunstbildung anzubauen: so muss, was von dieser Empfänglichkeit und von den mit ihr zusammenhängenden Neigungen und Strebsamkeiten vorhanden, mit Sorgsamkeit gehegt und benutzt, durchaus nicht gestört werden. Hier tritt jene Beachtung des Standpunkts auf dem der Schüler sich findet und auf die ich schon oben allgemein hingewiesen, als erste Lehrerpflicht hervor. Ich spreche hier als obersten Grundsatz aus: »Knüpfe bei jedem Schüler da an,

wo Neigung und bisherige Bildung ihn hingestellt. Von da reinige Sinn und Neigung und erweitere seinen Gesichtkreis und sein Urtheil.« Ich wage dem Lehrer zu sagen: »Verführe zum Guten!«

Verführung ist ein gefährlich Wort in einer ohnehin so vielfach von Jesuitismus aller Art durchzognen Zeit. Der Verführer täuscht und unterjocht, indem er absolut unwahre Beweggründe vorschiebt oder doch die wahren hinter halbwahren nur als die eigentlichen Bestimmungsgründe vorgespiegelten verbirgt. Nur durch Wahrhaftigkeit soll man auf Ueberzeugung und dadurch auf den Willen wirken. Allein es giebt mancherlei Stufen der Ueberzeugung. Ich kann mich durch blosse sinnliche Wahrnehmung oder durch mein Gefühl für überzeugt achten, während ich erst später zu gründlicher — und vielleicht ganz andrer Ueberzeugung heranreife. Nun beginnt nicht blos der Musikunterricht in der Regel in früherer Zeit, bevor Verstand und Bildung für gründlich Urtheil Kraft gewonnen; es liegt auch im Wesen der Kunst selber, dass sie sich zuerst und zunächst an den Sinn, dann an das Gefühl wendet, ehe sie Gegenstand hellern Bewusstseins wird. Der Lehrer weiss, dass der Sinn dass das dunklere Gefühl für sich allein keineswegs sichre und umfassende Erkenntniss geben. Dennoch wird er der Natur seiner Aufgabe gemäss bei jenen Kräften anknüpfen müssen, bis der Schüler zu höherer Ueberzeugung herangereift ist. Dies, also wieder das treueste Eingehn auf den Schüler wie er eben ist, habe ich Verführung zu nennen gewagt.

Versuchen wir den allgemeinen Grundsatz an bestimmten Momenten.

Neigung und Talent für die Kunst sind (wir haben es schon erfahren) weitumfassende Worte. Ich kann Neigung und Talent für Alles in der Kunst haben (dann ist das Verfahren des Lehrers unbedingt frei) oder für einzelne

Richtungen und Theile. Der letztere Fall ist es, an dem unser Grundsatz anknüpft.

Mehr verstand- als gefühlbegabte Naturen müssen zunächst für das Rhythmische Sinn haben; man wird sie nicht besser gewinnen können als durch solche Aufgaben, in denen vorzugsweis der rhythmische Sinn Bethätigung findet: Komposition und Ausführung von Märschen oder sonst bestimmt und stark rhythmisirten Kompositionen. Kräftig werden sie die Hauptmomente fassen und zeichnen, gern und leicht werden sie sich in das Spiel der untergeordneten Nebenaccente führen lassen, die Kunst und ihre Uebung wird ihnen, wenn auch vorerst einseitig, vertraut werden. Von hier muss der Uebergang auf bestimmt und ebenmässig rhythmisirte wenn auch nicht so scharfbetonte Sätze z. B. auf Tänze, oder sonst klar gezeichnete Kompositionen (z. B. die Mehrzahl der haydnschen und mozartschen, der frühern beethovenschen Werke) geschehn.

In Bezug auf Gesang haben Naturen jener Art vorzugsweis Neigung für das Deklamatorische im Verein mit fasslicher Rhythmik. Da scheinen manche noch erhaltungswürdige Lieder des ältern Reichardt, die gellertschen Lieder von Beethoven, viele der naiven oft so reizenden Lieder von Taubert (z. B. viele seiner Kinderlieder) italienische Gesänge namentlich von Rossini (letztere nur in Bezug auf Rhythmik) vielen in andrer Beziehung zum Theil tiefern vorzuziehn.

Soviel von der Anknüpfung. Nun ist sie aber, wie der Beweggrund für sie, einseitig. Wie wird die andre Seite (sie sei kurz als die tonische bezeichnet) erweckt? Man muss durch das Gewonnene überführen. Zunächst sind Vollgriffigkeit und Tonhöhe in scharfer Zeichnung (in entschiednem Hinaufschlagen) ebensowohl rhythmischer Bedeutung und müssen in dieser zugänglich werden. Dann machen sich selbst dem unerwecktern Anfänger die be-

deutendern tonischen Karakterzüge fühlbarer, wenn man sie an vertrautgewordnen Formen aufweiset. Der Gegensatz eines hellen und muthigen Marsches in Dur und eines Trauermarsches in Moll, oder des Marsches in Dur und seines gemässigter und gesänftigter auftretenden Trio's in Moll wird dem von der rhythmischen Seite Herankommenden bald einleuchten und die Gefühlsseite für das Tonische bis in die feinern Züge hinein anregen. Für die Fortbildung würden Variationen (die bisweilen drastisch gezeichneten von Haydn, z. B. aus der G dur-Symphonie, einige mozartische und beethovensche, z. B. aus der As dur-Sonate, einige von K. M. Weber u. A.) die geeignetste Form sein. Ich gebe übrigens nur flüchtig zusammengefasste Beispiele, lieber von ältern Komponisten als von Zeitgenossen, um unter diesen nicht einmal scheinbar einen vor dem andern, wo nicht Urtheil Pflicht ist, zu bevorzugen oder hintanzusetzen. Ohnehin ist es unmöglich, für jedes Fach den Lehrstoff hier auch nur mit einigermassen genügender Fülle zusammenzustellen. Das muss den Fachlehrern überlassen bleiben.

Das zweite Beispiel für Anknüpfung und Ueberführung mögen die geben, die vorzugsweis Neigung und Geschicklichkeit für die technische Seite der Kunst in ihrem Glanze für Fertigkeit und Bravour haben. Wer wollte dieser Seite Reiz und Berechtigung absprechen? und was vermöchten wohl dem Reiz und der Neigung gegenüber Vorstellungen oder Vorenthalten dessen was einmal, was vielleicht allein die Lust erweckt und an sich gefesselt hat? wie wollte man Anhänger von Herz Thalberg oder Rossini in jene Tiefen eines Beethoven oder Gluck und Händel hineinstürzen, die ihnen einstweilen unheimlich und verschlossen sind? In der That trifft man auf dergleichen Einseitigkeiten (ich möchte sie nach der Hauptschaubühne ihrer Thaten, dem Piano, »Handtalente« nennen) die für Alles unzugänglich

und unfähig scheinen ausser für dies Tongewühl, in dem sie glänzen bis das Bessere darin wie in berauschenden Wogen untergegangen ist.

Man muss ihnen gewähren, wozu sie einzig gestimmt sind. Aber auf dem Schauplatz ihrer Thaten selber ist das Weitere und Tiefere zu finden. Zunächst ist dieselbe Passage der Wirkung nach nicht mehr dieselbe, sobald man sie nach Schallmaass und Klang, nach Betonung und Bindung verschieden färbt und zeichnet. Diese Verschiedenheiten darzustellen ist schon eine neue Aufgabe für die Technik; aber zugleich haben sie karakteristische Bedeutung, und so führt die Anfangs äusserlich gestellte Aufgabe selber in das geistig Bedeutsame über. Sodann lehnen sich jene mehr dem äusserlichen Glanz oder üppiger Lust zugewandten Werke andern von verwandtem und doch tieferm Gehalt an. Der Thalbergianer wird sich gern und leicht für Chopin und Liszt bereit finden, wird an den Konzertstücken von Weber Mendelssohn und Beethoven, an des letztern grosser C- und B-Sonate verwandte Aufgaben seiner bisherigen Richtung finden, — und in diesem erweiterten Gesichtkreise zuerst mannigfachern dann auch gehaltvollern Inhalt finden. So stellen sich zwischen das rossinische (und ähnliches) Rouladenwerk und jene tiefern auf dergleichen ganz verzichtenden Tongedichte Glucks Händels (wo dieser sich auf figurirten Gesang einlässt, ist er dem damaligen »italienischen Geschmack« verfallen und mit der Mode seiner Zeit veraltet) und Andrer Gesangkompositionen von Mozart, aus Titus *Cosi fan tutte* u. s. w. und ähnliche Werke, die feine glänzende Koloratur mit tieferm Ausdrucke verknüpfen, und melismatische Ausführungen bald sinnig und gefühlvoll (die Elviren-Arie aus Don Juan) bald zu tiefer Bedeutsamkeit (Bachs »Verachtest du« in der Kirchenmusik »Herr deine Augen«, Händels »Holder Schlaf« aus Semele) erheben. Auch neuern Kom-

ponisten ist dergleichen gelungen. An solchen Werken kann der Sinn aus dem blos Gefälligen und Glänzenden zu dem Geistigen emporgeleitet werden. Er wird um so zutrauensvoller dazu schreiten, wenn man es ihm auch in den Werken seiner frühern Lieblinge zeigt, wozu Rossini Bellini besonders auch Spontini genugsam Stoff bieten.

Nächstverwandt dem ersten Grundsatz' ist der zweite: gieb — erwecke jedem Zögling, was ihm fehlt. Er fällt mit dem ersten in sofern zusammen, als jener zwar bei der vorhandnen Neigung und Kraft anknüpfen, aber von da zu dem bisher Nichtvorhandnen fortschreiten lässt.

So wenig hier wie irgendwo lassen sich die Verschiedenheiten der Neigungen und Anlagen einerseits und der Lücken in Naturell und Vorbildung andrerseits mit einiger Vollständigkeit aufzählen. In jedem einzelnen Falle kommt es darauf an, sich Gehalt und Mangel des Zöglings klar zu machen, Elemente und Werke der Kunst genau zu kennen, um jedem Mangel abzuhelfen.

Unruhige flüchtige weiche Naturen werden durch kräftige rhythmische Schulung und Beschäftigung mit kräftig rhythmisirten Kompositionen innerlich gefestet, — vorausgesetzt dass man dem ersten Grundsatze treu sie erst für Festigkeit empfänglich gestimmt hat. Phantastischem Hange (wie er gerade in unsern Tagen sich an jenen der Abendröthe gleich in unbestimmte Gränzenlosigkeit erlodernden Gluten zu entzünden liebt) kann Anhalt und fester Boden zu wirklichem Aufschwunge gegeben werden, wenn man klares Bewusstsein, Streben zu festen Zielpunkten, Erkenntniss jener Tondichtungen hervorzurufen weiss, in denen fessellose Freiheit des schaffenden Geistes mit tiefster Folgerichtigkeit oder Vernunft zusammengewirkt haben. Denn nochmals muss erinnert werden, dass nicht Freiheit

sondern Willkühr mit Vernunft im Widerspruch steht, dass vielmehr die Einheit von Freiheit und Vernunft Mutterboden der Kunst und aller Kunstschöpfung und Kunstdarstellung ist, Willkühr aber, das Einsetzen rein-persönlicher Laune an die Stelle der Alles bestimmenden Vernunft das Gegentheil vom Idealstreben ist, und entweder als Zwang gegen uns auftritt oder in uns Wahngebilde heraufbeschwört und ixiontische Wolkendunstgestalten statt der unsterblichen Göttin umarmen lässt. Nur haltlose Entzündlichkeit — Enthusiasmus ohne Geist und Wahrheit können sich für solche Wolkengebilde und an ihnen enthusiasmiren und mit ihnen spielen.

Den enthusiastisch Irrenden stehn jene Handwerkseelen gegenüber, die nur das Aeusserliche der Kunst ergreifen, in der Ausführung leicht Geläufigkeit und Sicherheit jedoch ohne Beseelung, in der Komposition bisweilen überraschend Formengeschick jedoch ohne Inhalt erwerben, und äusserlich fertig werden während sie innerlich unbefruchtet und unfruchtbar bleiben. Man begreift bisweilen kaum, was sie eigentlich zur Kunst hingezogen. Meist sind dies Persönlichkeiten, die von Kindheit auf in musikalischen Umgebungen aufgewachsen und denen die Musik alltäglich geworden ist, so dass sie keinen weitern Eindruck von ihr empfangen können. Man kann sie äusserlich fördern, kann ihnen sogar die Ausdrücke innerer Erwecktheit anlernen, und sie können vielleicht auf den flüchtigen Sinn der unkünstlerischen Menge Scheinwirkung gewinnen. Tieferes in ihnen zu wecken ist mir wenigstens nie gelungen; der Nerv künstlerischen Lebens fand sich todt, wo soll da der Funke zünden?

Ungleich günstiger stehn die durch mangelhafte oder einseitige Bildung oder durch Schiefbildung (auf falsche Zielpunkte gerichtete Bildung) Gehemmten. Wo allgemeine Bildung fehlt oder die musikalische Vorbildung unzuläng-

lich ist, muss vor Allem die Ueberzeugung geweckt werden; dass ohne Ergänzung kein genügender Erfolg denkbar ist. Schwerer lastet innerlich falsche und todte, nur auf Mechanik und Abrichtung, äusserlich Regel- und Gedächtnisswerk — kurz auf kunstfremdem Grund beruhende Anlernung. Da heisst es: abgewöhnen! verlernen und vergessen! umlernen was man schon gelernt zu haben meinte! Je eifriger der Schüler im frühern Unterricht gearbeitet, desto härter fällt ihm die Zumuthung. Die Pietät selber die der vorangehende Lehrer im Gemüth des Schülers erweckt haben mag sträubt sich gegen Umkehr. Hier gilt es vor allen Dingen, die Ueberzeugung des Schülers vollständig zu gewinnen, dann aber neben der Nothwendigkeit der Umkehr oder Nachholung das Erhaltungswürdige der bisherigen Bemühungen recht deutlich hervorzuheben; denn in der That ist ein vollkommen erfolglos gebliebner Unterricht kaum denkbar.

Ist ein Gesangschüler in der Tonbildung versäumt, so kann er daneben Fertigkeit und Ausdruck ausgebildet, ein Andrer kann neben technischer Ausbildung den Ausdruck versäumt haben. Was jeder von ihnen erlangt, muss seinem Bewusstsein klar und vom Mangelnden bestimmt geschieden als werthvoller Besitz vorgehalten, dann aber das Verbildete oder Versäumte in seiner Unentbehrlichkeit gewiesen werden. Oft darf man nur die eigne Beobachtung wecken, um zu überzeugen, oft z. B. nur den fehlerhaften Ton nachahmen und den richtig gebildeten daneben stellen, oder beide bei dritten Personen beobachten lassen. Ueberzeugen wird man zuletzt nur an Werken. Fehlerhaft gebildete Stimmen haben keine Kraft oder verletzenden Klang. Man gebe solchen Schülern grossartige oder in zarten langausgezogenen Tönen fortschreitende Kompositionen (Händel Gluck Mozart Beethoven im Fidelio und den gellertschen Liedern Spontini Cherubini und Andre, namentlich auch

die ältern Italiener haben deren gegeben) und begleite sie in gebührender Fülle, man führe sie, wenn Gelegenheit da ist, in das Orchester oder lasse sie Solo gegen Chor singen, oder stelle sie mit Sängern von überlegner Stimmkraft zusammen: so wird ihnen selber die Unzulänglichkeit ihrer Mittel klar, und sie werden gern bereit sein sich durch Nachholen die Mittel zum Erfolg zu schaffen. In gleicher Zusammenstellung, in Vergleichen mit ähnlichen Instrumenten (z. B. mit dem schneidenden Oboeklang, mit der gepressten Höhe des Fagotts, mit dem verschleierten Klang der Sordinen) kommt auch der fehlerhafte Stimmklang zum Bewusstsein. Noch leichter wird der Pianist von der Nothwendigkeit richtiger Handbildung und Fingersetzung überzeugt.

Das Studium des Ausdrucks, wenn es versäumt worden, kann geradezu als Fortführung des bisher Erlernten auftreten, obwohl es richtiger und mit tieferer Wirkung von Anfang an hätte stattfinden sollen. Dass Ausdruck, dass kunstmässige Darstellung dessen was der Komponist eigentlich gewollt und in seiner Schrift nur unvollkommen hat bezeichnen können, der eigentliche Zweck alles Lernens und Uebens in der Ausführung ist, davon überzeugt man leicht. Oefters muss (S. 502) ein entschiedner Schritt rückwärts geschehn, muss man auf Kompositionen eingehn, denen der Schüler technisch schon entwachsen ist, wo es nöthig auf solche, die er bereits studirt hat, und an denen nichts weiter als der Vortrag für Studium übrigbleibt, und der Vortrag allein über den Erfolg entscheidet. Ich gestatte mir nur zwei Nachweise für Gesang und Klavier, um meiner Ansicht festen Anhalt zu geben.

Für den technisch ausgebildeten im Vortrag aber vernachlässigten Schüler giebt das Studium des Rezitativs den kräftigsten Anstoss, sich auf den geistigen Inhalt der Kompositionen einzulassen. Das Rezitativ bietet keine Koloratur,

keine festausgebildete Melodie, selten Anlass durch das sogenannte *messa di voce* und dergleichen sinnlich zu bestechen. Es fodert zunächst sinngemässe musikalisch-bemessne Rede, dann die freie Macht leidenschaftlicher deklamatorischer Accente. Das Wort, der geistige Inhalt ist in ihm durchaus das Herrschende. Wird das versäumt, so fällt jedes musikalische Interesse weg; soll es durch die herkömmlichen deklamatorischen Phrasendrehungen, durch diesen pathetisch steifen Stelzenschritt paradirender Operistinnen, durch diese Verbrämung und Verbreiung ewiger Hülfsnoten u. s. w. stellvertreten sein, so gleicht ein Rezitativ dem andern und macht eins das andre in ewigem Einerlei lästig und lächerlich. Diese Weise der meisten Sänger ist es, die einen talentvollen neuern Komponisten sogar zu dem verzweifelten Gedanken gebracht, das Rezitativ in einem grössern Werke ganz zu meiden. Gerade dieser Trostlosigkeit gegenüber ist dem nur einigermaassen einsichtigen und empfänglichen Zögling so leicht zu zeigen, wieviel Tiefgreifendes wieviel Mannigfaltigkeit dem Rezitativ abzugewinnen ist, wenn man seinen Wort- und Geistgehalt fasst. Selbst für Instrumentisten kann diese Form in Bezug auf Geistigkeit im hohen Grad überzeugend und belehrend werden; man kann ihnen daran zeigen, was Verständniss und Gemüth einer kaum musikalisch zu nennenden Tonreihe abzugewinnen vermögen, man kann die Pianisten auf die Rezitative in Bachs chromatischer Phantasie, in Beethovens Dmoll- und Asdur-Sonate (Op. 110) in dessen neunter Symphonie, man kann ebensowohl Geiger Violoncellisten und Klarinettisten auf so manche rezitirende Stelle verweisen. Für den Sänger schliessen sich an das Rezitativ zunächst jene einfachen Gesänge, die erst durch geistige Beseelung Inhalt gewinnen, während andre schon bei äusserlicher Auffassung Interesse (freilich nur äusserliches) erregen. Ich nenne beispielweise die kleinern So-

logesänge von Händel (man sehe meine Ausgabe von 16 derselben) im Gegensatze zu den grössern mehr formellen und der veralteten Form damaliger Zeit unterworfnen, die gluckschen Arien aus der aulidischen Iphigenie im Gegensatze zu vielen aus Alceste Armida und der tauridischen Iphigenie, die schon durch Grossheit und edle Behandlung der Stimme einigermaassen befriedigen können, aus Don Juan die Ddur-Arie der Donna Anna im Gegensatz zu der Fdur-Arie oder der Esdur-Arie der Elvira, die schottischen Lieder von Beethoven im Gegensatze zu den meisten andern.

Im Felde des Klavierspiels mag ein bekanntes Werk zwei Beläge geben. Es ist Beethovens Asdur-Sonate Op. 26. Zuerst die Variationen. Dem blos formellen Spiel bieten sie kein Interesse, wenn auch das inniggefühlte Thema selbst den mehr technisch gewöhnten Spieler anziehn mag. Keine der Variationen giebt Anlass zu glänzendem oder sonst äusserlich gewinnendem Spiel; nicht einmal der Reiz bedeutender Schwierigkeit ist vorhanden. Wer nur dergleichen sucht, muss hier unbefriedigt zurücktreten. Versteht aber der Lehrer seine Aufgabe und die Variationen, so sind gerade sie vor viel tiefern Werken geeignet, manchen Zug feiner Empfindung dem Schüler zum Bewusstsein und zur Geltung beim Vortrag zu bringen. Gleichen Anlass böte Mozarts Cmoll-Fantasie.

Nun aber der Marsch jener Sonate. Dass er bestimmtere Bedeutung hat, zeigt schon die Ueberschrift *Marcia funebre*; damit begnügen sich die meisten Spieler und führen das Tongedicht (denn ein solches ist der kurze Satz) recht klagenvoll und thränenreich im langsamsten Trauergeleite vorüber. Anders scheint es Beethoven verstanden zu haben. Er hatte keinen gewöhnlichen Leichenkondukt im Sinn', es ist ein Trauermarsch *sulla morte d'un eroe*, wie er ausdrücklich sagt. Nicht ermattete Leidtragende beweg-

ten sich vor seinem Schauen, es ist der feste Schritt kriegerischer Schaaren, die finstern Gram und Grimm im Antlitz ihren Heldenführer zur Gruft leiten, vielleicht Rachegedanken im Herzen. Schon äusserlich wird das durch die Trommelwirbel *(tremolo)* und den Schrei der Bläser (vielfach zeigt Beethoven sich von orchestraler Vorstellung — wie Bach von der der Orgel bestimmt) im Trio bezeichnet, innerlich durch den energisch unwandelbaren Rhythmus, durch die Zusammengenommenheit des Gedankens im Marsche, durch das weit und mächtig vom ersten Anfang an empordringende *Crescendo*. Jeder Zug thut kund, dass nicht müdschleichende Hingebung sondern ungebrochne Energie den Schritt vorzeichnet. Wenig Kompositionen möchten so geeignet sein, Empfindung Phantasie und Nachdenken zu wecken.

In Bezug auf Kompositionslehre darf wohl eine Betrachtung über die aus fremdem Unterricht in die Leitung nach meinem System Ueberzuführenden hier ihre Stelle finden.

Im Wesentlichen zeichnen sich in der Kompositionslehre drei verschiedne Methoden.

Die alte Lehre beginnt bekanntlich mit Unterweisung in der Harmonie, überliefert die Akkorde und ertheilt gewisse Regeln zu deren Behandlung. In welcher Weise dies und die damit zusammenhängende Lehre von den Vorhalten u. s. w. geschieht und generalbassmässig geübt wird, ist bekannt. Von hier beginnen die sogenannten kontrapunktischen Uebungen, deren Inhalt und Uebergang in Choralsatz Figuration Imitation und Fuge ebenfalls als bekannt vorausgesetzt wird. Die freiern Formen sollen dann, so will die Mehrzahl der Lehrer nach jener Methode, nach dem Vorbild »guter Werke« angeeignet werden. Von An-

fang an bis zu Ende findet das melodische Prinzip nur beiläufige und untergeordnete Beachtung; durchaus herrscht das harmonische Prinzip, Anfangs als akkordisches dann (um mich so auszudrücken) als stimmiges Wesen, nämlich die Beachtung des Verhaltens einer Stimme zu der andern oder gegen die andre. Nun waltet aber in der Musik neben dem harmonischen das melodische Prinzip. Ja es waltet vor. Nicht blos historisch tritt Melodie in der Kunst und mit psychologischer Nothwendigkeit in jedem der Natur folgenden Menschen früher als Harmonie hervor, sie behauptet auch fortwährend den Vorrang. Dies kann Jeder schon daran innewerden, dass Melodie die allgemeinste und eindringlichste Wirkung ausübt, dass der Hörer unabsichtlich und naturgemäss auf sie achtet sie im Gedächtnisse festhält und sie nachsingt oder nachspielt, während man selbst den Unterrichteten (wofern er nur unbefangen ohne besondre Absichtlichkeit zuhört) vergeblich nach dem Gang der Harmonie in den Einzelheiten, nach der Zahl und Folge der Akkorde u. s. w. fragen würde.

Dass dies Verfahren weder vollständig noch naturgemäss ist, scheint jetzt wohl nicht mehr bestritten zu werden. Man sucht es nur noch mit der Behauptung zu vertheidigen: dass Melodie überhaupt »nicht lehrbar«, dass sie »Sache des Talents« oder »Genie's« oder »der Natur« sei, und wie diese halbwahren dilettantischen Redensarten sonst heissen. Allerdings wird man ohne Talent (wir haben das vieldeutige Wort schon bedacht) in der Melodie nichts Erhebliches leisten. Aber gilt das nicht von der Harmonie ebenfalls? warum bleiben denn die Myriaden von Harmonisten, die sämmtliche Harmonien und Modulationen Bachs und Beethovens vollkommen inne haben, soweit hinter der modulatorischen Macht dieser Männer und andrer begabter Künstler zurück? Allerdings zeigt sich das Talent vorzugweis' in der melodischen Gestaltung, aber nur weil eben

sie der eigentliche Lebenssitz aller Musik ist. Allerdings ist nicht Alles lehrbar und lernbar; sowohl in der Melodik als Harmonik wie überall entscheidet nach aller möglichen Anleitung und Vorübung zuletzt die Persönlichkeit, die Summe aller angebornen und ausgebildeten Kräfte. Es wär' aber wunderlich feig, desshalb auf Vorbildung gerade für die Hauptsache zu verzichten. Es ist sogar unmöglich, in der Musik den Lebenspunkt derselben, die Melodie, zu übergehn. Die alte Lehre selber hat ein gutes Theil ihrer Regeln nur aus dem melodischen Prinzip abgeleitet; sie hat es nur weder vollständig noch systematisch gethan, und dadurch weder zur Vollständigkeit in sich selber noch zu den Vortheilen eines eigentlichen Systems kommen und den höchsten Gewinn aller Lehre, Bewusstheit und Freiheit, dem Schüler gewähren können. Ihre Zöglinge sind, wenn sie zu Freiheit und Künstlerthum gelangten, nicht durch sie sondern gegen sie frei und Künstler geworden.

Gleichwohl ist in dem was sie giebt soviel künstlerischen Stoffs und soviel Uebung in der Handhabung desselben enthalten, dass man allerdings von ihr auf einen freiern und belebendern Standpunkt überleiten kann. Nach meinen Erfahrungen konnte für Generalbassisten das Melodische (soweit es vor und neben der Elementar-Harmonik auftritt) nachgeholt und die Begleitungskunst ohne allzugrossen Aufhalt ausgebildet werden. Für die Kontrapunktisten, wenn sie auch schon zur Fuge gelangt waren, bedurfte es meist noch eines Nachstudiums in der höhern Choralbehandlung. Sehr bereitwillig gehn dann, sobald die Zeit dazu gekommen ist, die Schüler auf das rationelle Studium der Formen ein, die ihnen gar nicht oder an blossen Mustern zur Nachbildung oder nur als herkömmliche nun einmal feststehnde gewiesen worden. Auch für freiere Anschauung und Selbstdenken an der Stelle auferlegter

Regel sind sie zu ermuthigen; der Trieb zu Mündigkeit und Selbständigkeit liegt in jedem Menschen.

Misslicher steht es mit den Zöglingen einer dritten Methode, die ihre Vorläufer schon vor einem Jahrhundert in »Riepel« und später in »Logier« (dem höchst scharfsinnigen, nur durch seine Stellung von künstlerischer Bahn abgezognen Lehrer) gehabt und die das Komponiren unter äusserliche Verstandesregeln und eine Art von »geistigen Handgriffen« ohne Theilnahme eignen Fühlens und Denkens bringen will. In einer Zeit, wo die Luft miasmatisch geschwängert ist mit musikalischen Phrasen, gelingt das so gewiss als man mit Hülfe des Reimlexikons und eines metrischen Handbuchs Verse drechseln kann. Allein die Seele ist nicht dabei, wird entwöhnt dabei zu sein — und damit ist gewöhnlich die ganze Zukunft verloren. Die Schüler haben äusserlich und scheinbar alles, innerlich und in der That nichts; man weiss bei ihnen nicht anzukommen, sie nirgend zu fassen und zu entzünden.

Soviel über den ersten Abschnitt der Lehre, die Aufnahme und Behandlungsweise des antretenden Schülers.

Ziehn wir nun das weitere Lehrverfahren in Betracht, so versteht sich, dass das bisher Erwogne fortwährende Gültigkeit behält.

Durch das ganze Lehrverfahren hindurch ist jene Frage, was geleistet werden soll? die zuerst bestimmende.

Blicken wir noch einmal auf den Anspruch zurück, den der künstlerische Beruf im Allgemeinen macht, und den der Jünger mit unsrer Hülfe zu erfüllen hat. Künstlerische Bildung, und zunächst Bildung für das dem Schüler nach Wahl und Befähigung beschiedne Fach: das ist, müssen wir abermals antworten, die Aufgabe. Künstlerische, nicht

Gelehrtenbildung, und ebensowenig handwerkliche Abrichtung.

Diese Bildung ist eine weitumfassende, ja sie ist im Grund' unbegränzbar, da der Künstler ohne vollständige künstlerische und ohne allgemeine tiefeindringend menschheitliche Bildung nicht sichergestellt sein kann. Wir haben bereits beobachtet, wie kein Bildungszweig für sich bestehn und genügen kann, wie der Komponist technischer Bildung bedarf, der Instrumentist durch Singfertigkeit der Sänger durch Klavierspiel gewinnt, wie der Geschicklichkeit des Ausführenden Verständniss und dazu Studium der Komposition nöthig ist, wie Allen Kunstgeschichte, Sinn und Bildung für andre Künste, Einleben besonders in Poesie, geschichtliche und sonst humanistische Bildung, kurz geistige und sittliche Entwickelung förderlich sein muss. Fällt auch ein Theil dieser umfassenden Foderung nicht in den Wirkenskreis des Musiklehrers, so muss dieser doch auf das Ganze Rücksicht nehmen, um dem Schüler die nöthigen Weisungen und Rathschläge (wenn sie von ihm gefodert werden) zu ertheilen und für Alles die nöthige Zeit zu lassen. Kein Lehrer darf ohne Rücksicht auf die Mitlehrer in andern Fächern vorschreiten, wenn nicht der Schüler Nachtheil empfinden soll.

Eben weil der Bildungskreis für den Künstler ein weitumfassender ist, muss, damit der Zögling nicht überbürdet werde nicht in der Vielheit der Strebungen zerfahre, scharf zwischen Erfoderlichem und Entbehrlichem unterschieden werden.

Allzuviel lernen wir, blos um davon schwatzen, um »mitreden« zu können, um uns mit Fetzen einer allgemeinen Bildung die nicht unser eigen ist herauszuputzen wie die Krähe mit Pfaufedern. Jene zerstreuten Notizen aus der Kunstgeschichte oder den Lebensläufen der Künstler, mit denen die Gedankenleerheit technischer Unterweisung bis-

weilen ausgefüllt werden soll, — der breite Apparat, den besonders früher G. Weber und Andre aus der Akustik in die Harmonik hineinzogen, um physikalisch zu demonstriren was nur kunstphilosophisch und künstlerisch begründet werden kann und soll, — das Studium der Aesthetik und Kunstgeschichte selbst, wo der feste Grund dazu fehlt den nur Hineinleben in die Kunst und klarer Umblick gewährt: das Alles ist leerer Schall und Schein.

Alles Wissen ist taub und todt und blosse Bürde, das nicht in unser eigen Leben eingeht, mit unserm Leben und Streben zusammenschmilzt. Ueberlassen wir den todten Wissenskram jenen vom Aussen in auseinanderlaufende Richtungen gezognen und zerfahrenden »peripherischen Naturen«, die ohne Sammelpunkt im eignen Gemüth Stillung ihrer Unruh in der Vielgeschäftigkeit nach jedem Reiz oder Begegniss suchen. Der Künstler muss »zentraler Natur« sein, ein ganzer und ganz in sich einiger von einer einigen Idee erfüllt und bewegt. Auf diesen Lebenkern muss er Alles beziehn und die ganze Welt in ihn hineinzunehmen trachten in voller Einheit und Geschlossenheit in sich selber. Nach aussen unbegränzt, im Innern geschlossen und fest! darin liegt die Versöhnung des scheinbarn Widerspruchs weitester und zugleich enthaltsamer Bildung. Halten wir diesen Grundsatz fest, so kann selbst Fremdes wenn wir es anfassen nicht verwirren, denn wir wissen dass es fremd ist und verlieren uns nicht an ihm.

Wenige Beispiele mögen den allgemeinen Grundsatz in Anwendung zeigen.

Zunächst im Kunstkreise selber. Komponist und Sänger sollen Klavierspiel üben, — aber nicht wie Pianisten oder Virtuosen von Fach. Komponisten müssen die Orchesterinstrumente kennen, es ist ihnen erspriesslich, wenn sie wenigstens eins und das andre (etwa Violin und ein Blasinstrument) selbst behandeln. Aber sie haben weder

Zeit alle, noch den Beruf eins bis zur Vollkommenheit zu lernen. Sie sollen auch singen; aber vollständige Stimmschulung liegt ausser ihrem Berufskreise. Jeder Musiker soll in den Werken seines Fachs bescheidwissen. Aber als Künstler, um das Beste um alles ihn Bereichernde und Fördernde sich anzueignen, nicht als Litterator der von allem Vorhandnen und allen äusserlichen Verhältnissen desselben Kunde zu sammeln hat.

Dann im weitern Bildungskreise. Die bildenden Künste gewähren dem Musiker wie Jedem Anregungen, die zu Beseelungen werden und auf Komposition und Auffassung unberechenbaren Einfluss haben können; Gruppirung Farbengebung Karakterzeichnung gewähren ausserdem Stoff zu Vergleichen und fruchtbarem Nachdenken. Oft genug hat eine Antike mir geholfen den Grundsatz der Einfachheit und Geradheit zu befestigen, ein raphaelisch oder rubenssches Bild die Wichtigkeit klarer Konstruktion und Gruppirung, das Verhältniss der Nebendinge zur Hauptsache anschaulich gemacht. Auch dem Musiker muss Aug' und Verständniss geöffnet werden. Allein in die Technik jener Künste, in Perspektive Gewandung Anatomie einzugehn, ist nicht sein Beruf. So soll ihm Dichtkunst und Geschichte Geist und Gesinnung stählen, und vielleicht dem Komponisten Stoffe für künftige Schöpfungen gewähren; die Einzelheiten des Versbau's, umfassende Kenntniss aller Thatsachen oder gar Geschichtforschung sind ausserhalb seines Berufs.

Gehn wir nun näher auf den Kunstlehrstoff ein. Auch hier muss man unterscheiden, was Zweck was blos Mittel was entbehrlich ist.

Der Zweck ist Empfänglichkeit Verständniss Befähi-

gung, alles das im besonders erwählten Kunstgebiet' und in möglichster Fülle und Energie.

Kenntnisse Geschicklichkeiten sind blos Mittel für jenen Zweck, nur zulässig soweit sie nöthige Mittel sind, so weit aber unerlässliche Aufgabe.

Selbst die Werke, deren Ausführung erlernt werden soll, sind zunächst nur Mittel zur Erhöhung der Fertigkeit und Verständniss. Erst ein weiterer Zweck der Lehre ist es, den Zögling mit den Erzeugnissen der Kunst bekannt zu machen, und auch diese Absicht hat den Endzweck ausgebreiteter Erkenntniss und Theilnahme hinter sich.

Daher wird der einsichtige Lehrer kein Werk in den Studienkreis ziehn als zu dem ganz bestimmten Zwecke, das Grundvermögen des Zöglings zu fördern, und zwar gerade da wo es dieser Förderung bedarf. Nicht Neigung nicht Mode, selbst nicht der künstlerische Werth eines Werks kann letzter Entscheidungsgrund sein, sondern nur das jedesmalige Bedürfniss der Entwickelung. Ich würde, wär' ich noch mit Klavierunterricht beschäftigt, mit einem Schüler von vorzugsweis weichem schwärmerischem oder träumerischem Karakter nicht Beethovens A dur-Sonate (Op. 101) studiren, um ihn nicht ganz in jenem Element unterzutauchen. Ich würde die grosse F moll-Sonate nicht preisgeben, wo Phantasie und Geisteskraft noch nicht erstarkt wären, diesen Mitternachttraum zu fassen.

Gleiches gilt von den Aufgaben der Kompositionslehre. Jede derselben, jede Kunstform namentlich entspricht irgend einer Seite in der Künstlerentwickelung und fördert gerade nur sie oder vorzugsweise sie. Jede ist also ein ganz bestimmtes Moment in der allgemeinen Entwickelung. Hiernach muss ermessen werden, ob wann und mit wieviel Nachdruck und Beharrlichkeit sie zu benutzen ist. Ich habe, wo es an melodischer Beweglichkeit fehlte, Walzer-

und ähnliche Liedformen (auch melismatische Variationen) wo rhythmische Bestimmtheit fehlte den fleissigen Anbau des Marsches vorgezogen. Hier setz' ich, um zum Festhalten an einem Motiv und zu dessen vielseitiger Ausbeutung zu bewegen, gern ein sehr geringes Motiv



(ohne weitere Bestimmung) für mehrere Marschaufgaben fest, und dringe auf immer mannigfaltigere und karaktervolle Ausführung bei stetem Festhalten. Für solche Zwecke muss man trotz scheinbarer Ungeordnetheit weder Mischung der Aufgaben noch selbst Rückschritt auf Dagewesenes scheun; Beides ist oft unvermeidlich, da Schwächen und Hülfbedürftigkeiten der Zöglinge oft erst später sichtbar werden oder entstehn. Ich habe einen die Fuge musterhaft durcharbeitenden aber dabei in Künstlichkeit und Schroffheit sich verirrenden Schüler zu den flüssigsten Lied- Rondo- und Sonatinenformen und zur beharrlichen Beschäftigung mit Rossini (besonders seinem reizvollen *Barbière*) angehalten, sehr oft in die Figuralarbeiten einen Rückschritt zur Menuett gemischt, bei der Fuge, wenn der Gegensatz sich nicht karaktervoll gestalten wollte, Versuche mit zweistimmiger Nachahmung angeregt.

Auch für Ausführung sind dergleichen Seitenwege und Rückschritte zu rechter Zeit höchst wohlthuend. Die Kunst ist wie das Gemüth selber keine mathematische von Lehrsatz zu Lehrsatz unabänderlich und unerbittlich vorwärtsschreitende Demonstration. Sie liebt wie das Gemüth die Wellenlinie wohligen Ergehens, das junge Gemüth kann nicht in sie hineingestossen und hineingezwängt werden, es bedarf der Weile sich in sie hineinzuleben. Die gerade Linie zum Ziel muss dem Geiste des Lehrers klar und fest eingeprägt sein, aber er muss sie dem unfestern Gemüth

biegsam machen und sänftigend umhüllen, wie die Bacchanten ihre Lanzen mit Weinlaub und Trauben.

So nur gewinnt man die Gemüther, erwärmt sie, entzündet sie zu seelenvollen Gebilden, in die sie ihre Lust und das warme Blut ihrer Leidenschaft eingiessen. Ohnedem ist alle Musik doch nur Spielerei und Trödelmachwerk. »*Questo non tira sangue!*« sagte von dergleichen Gluck; und er musst' es verstehn, der alte Löwe der so oft Blut geleckt hatte. Jene kalten *Phraseurs* aber schalt er »Du Leimer!«

Das Alles muss, wie gesagt, nicht ein für allemal sondern in jedem Moment des Lehrgangs von Neuem erwogen werden. Und hiermit führt die erste der methodischen Fragen zur zweiten, auf

C. „das Wann der Methode",

die bisher nur beiläufig mitberührt wurde.

Soviel ist klar, dass nichts Gegenstand der Unterweisung sein kann und soll, wozu der Schüler nicht gereift und vorbereitet ist. Gleichwohl wird vielleicht gegen keinen Grundsatz so häufig gefehlt als gegen diesen; schon bei der Erörterung über Entwickelung der Anlagen ist darauf hingewiesen worden, dass man Anlagen fodert und vermisst statt sie hervor- und aufzuerziehn.

Es bedarf hier offenbar einer nach allen Seiten hin wohlermessnen Lehrordnung, in der nichts fehlt, aber auch nichts an unrechter Stelle, nichts unvorbereitet zur Geltung kommt. Diese Lehrordnung hat dreierlei Gesichtspunkte: Anordnung der Lehrzweige nach ihrer gegenseitigen Bedingniss, — technische Schulung, — geistige Bildung.

Die Anordnung der Lehrzweige hat auf die Fähigkeiten des Schülers und auf die Beziehung eines Zweigs zu dem

andern und der allgemeinen Entwickelung Rücksicht zu nehmen.

Als erstes Fach für jeden Musikübenden muss auch der Zeit nach Gesang genannt werden. Da wird der Mensch von innen heraus musikerweckt; da ist er selber Organ seiner Musik und braucht ausser sich weder eines Instruments noch musikfremder Technik; da kann selbst mit geringem Mittel schon Annehmbares ja Ergreifendes geleistet werden. Wer den deutschen Volks- und Schulgesang, wer die Rolle kennt die die französischen Chansons im gesellschaftlichen und politischen Leben übernommen, wer die rührenden tiefergreifenden Hymnen von 6000 Kinderstimmen in der londner Paulskirche gehört hat, der weiss das. Und wie der Gesang an sich beseelend und erhebend ist, so ist ers auch für Instrumentalausführung und Komposition, muss ihnen also vorausgehn, den künftigen Instrumentisten schon in sich aufgenommen und durch sich gefördert haben. Dass kunstmässige Stimmbildung nicht so schnell vollendet werden kann, dass Gesundheit- und andre Rücksichten (z. B. Bethätigung auf Blasinstrumenten) den Gesang zeitweis' oder gänzlich ausschliessen, versteht sich.

Das nächste Fach für jeden Ausübenden (das erste, sobald Gesang ausbleibt) ist das Instrument, dem er sich vorzugsweis' widmet.

Das dritte Fach ist für Jeden der umfassendere Bildung begehrt Klavierspiel. Es darf nicht verspätet werden, und sollte beginnen sobald wenigstens der Sinn im Gesang' erweckt und für das erwählte Hauptinstrument (wenn ein solches ausser dem Klavier erwählt ist) guter Grund gelegt worden.

Orgelspiel setzt Klavierspiel voraus; die Hand muss für letzteres schon zu sichrer Haltung zu Geläufigkeit und Leichtigkeit gebildet sein, wenn sie nicht im schwerern

Druck der Orgeltasten steif und schwerfällig und am gebundnen Orgelspiel unlenksam werden soll. Dass übrigens bei zweckmässiger Anordnung und Leitung beide Instrumente wohl miteinander verträglich sind, haben die Zeitgenossen unter Andern an Mendelssohn beobachten können, der einer der vorzüglichsten Klavier- und Orgelspieler war. Ein Jahrhundert früher bewunderte die Welt Seb. Bach als grössten Orgel- und Klavierspieler.

Komposition kann mit lebendigem Erfolg nicht wohl geübt werden, bis Empfindung und Vorstellungskraft durch Gesang Instrumentalübung und Auffassung von Andern ausgeführter Musik schon erweckt und bereichert worden sind. Beginnt man diesen Lehrzweig ohne die Stütze von Empfänglichkeit und einer Summe von Vorstellungen: so ist in der Regel abstraktes Wissen und kaltverständig Gestalten nicht aber lebendig Anschaun und herzvoll Schaffen der trügerische Lohn.

Nach meiner Erfahrung ist Klavierspiel die fast unerlässliche Vorbedingung, und zwar eine soweit reichende Bildung für dies Instrument, dass der Jünger alle Formen, die im Laufe der Kompositions-Studien allmählig zur Uebung kommen, schon am Instrument kennen und ausüben gelernt. Für den Anfang würde mithin soviel Geschicklichkeit genügen, als zur Darstellung sogenannter Handstücke und zum gebundnen Spiel einfacher und künstlerisch gesetzter Choräle gehört. Hier treten übrigens beide Studien schon in Wechselwirkung; indem das Klavierspiel Erfahrungen und Anschauungen gewährt, bietet der Kompositions-Unterricht (ich verweise auf die vierte Ausgabe von Th. 1. meines Lehrbuchs) schon bei der monodischen Gangbildung, bei den Liedsätzen der Naturharmonie, bei den Harmoniegängen und den überall angeregten Versetzungen in andre Tonarten mannigfache Spielübungen.

Bis hierhin, für den freien Liedsatz und leichte Rondoformen kann allenfalls auch Bildung auf einem andern Instrumente (Geige Violoncell Klarinette) statt des Klavier genügen. Sobald aber polyphone Studien beginnen, zeigt sich mit jedem Schritt weiter die Unentbehrlichkeit des Klaviers als des polyphonen Instruments. Allerdings soll der Tonsetzer befähigt werden, seine Gedanken ohne Hülfe des Instruments zu bilden; allerdings gewährt es schon einen gewissen Anhalt auch für diese verwickeltern Formen, wenn man viel in ihrer Weise gehört, und sich geübt hat durch den blossen Anblick der Noten den Inhalt sich zur Vorstellung zu bringen. Allein mit alle dem ist schwerlich so lebhafter und belebender Fortschritt zu erwirken, wie mit einer wenn auch nur mässigen Geschicklichkeit und Bethätigung im Klavierspiel für diese Formen; selbst Virtuosität in homophonen Aufgaben erweist sich ohnedem unfruchtbar. Das Kompositionsstudium muss überall die Wege gebahnt und die Anschauung erweckt und genährt finden durch Klavierbildung, wenn es nicht innerlich und äusserlich lahm hinschleppen soll.

Der Kompositionsunterricht gewährt Einsicht in das Wesen der Kunst ihrer Elemente und Gestaltungen, in die Triebfedern und Bedingungen künstlerischen Schaffens und Wirkens, Bekanntschaft mit den bedeutendsten Werken und Künstlern, vielseitige Anregung zu eignem Forschen Erkennen und Denken. Aber das alles vereinzelt, wie er es für seinen jedesmaligen Zweck braucht. Hiermit und mit der geistigen Bildung, die sich an Ausübung in Gesang und Spiel knüpft, ist endlich der Boden gewonnen für die mehr wissenschaftlichen Studien von Kunstgeschichte und Kunstphilosophie. Ohne einen Reichthum von Anschauung und künstlerischer Lebenserfahrung in der eignen Brust, ohne geübte Kraft eignen Denkens bleiben diese Studien abstraktes Wissen, arten sie unausbleiblich in un-

fruchtbares Formelspiel aus, dergleichen man allzuoft an jenen Philosophenschülern beobachtet hat, die statt eigner Geisteskraft und Geistesarbeit sich mit der Schulsprache des Meisters brüsten.

Soviel über die Anordnung der Lehrzweige.

Wohl müsste noch ein Wort über das Zeitmaass dieser Folge von Lehrgegenständen gesagt werden. Allein hier bestimmt neben den mitwirkenden Verhältnissen am meisten das Maass des Fortschritts für die Einzelnen in verschiedenster Weise; der Eine reift in halber und Viertel-Zeit, der Andre bleibt und hält zurück. Im Allgemeinen kann man annehmen, dass jeder Unterrichtzweig Anfangs drei, dann (etwa nach einem Jahre) zwei wöchentliche Lehrstunden, zuletzt (wenn der Schüler schon sichergestellt ist und an die grossen Aufgaben kommt) nur eine fodert, bei zwei (höchstens drei) Stunden täglicher Uebung. Der Kompositionsunterricht würde nur bis in die Fuge hinein drei, nur bis zur Vollendung der Vorstudien für das Orchester zwei wöchentliche Lehrstunden zulassen. Der Gesangunterricht dürfte für die Zeit der kunstmässigen Stimmbildung, die stete Beobachtung fodert, vier und sechs ja wo möglich zwölf Lehrstunden (sechs Morgens, sechs in späterer Tageszeit), und Ausschluss aller Uebung in Abwesenheit des Lehrers wünschenswerth machen. Auch für den Instrumental-Unterricht kann zu Anfang, bis die Hand eingerichtet Bogenstrich und Ansatz für Streichinstrumente und Bläser festgestellt sind, täglicher Unterricht mit Ausschluss selbständiger Uebung vortheilhaft sein.

Im Allgemeinen aber muss man wohl jede Ueberbürdung mit Unterricht für nachtheilig erklären. Abgesehn von der Last die dadurch dem Schüler erwächst hindert unablässige Gegenwart und Einwirkung des Lehrers

den Schüler zur Selbständigkeit zu kommen, erstickt die Aufmerksamkeit und eigne Ueberlegung und Fühlung, verewigt gleich despotisch-argwöhnischen Regierungen die Unmündigkeit, und stellt ewig schülerhafte unterstützungbedürftige Schwächlinge hin, wo es freier und in Freiheit kräftiger Männer und Künstler bedürfte. Der Lehrer soll sich sobald es geht zurückziehn und überflüssig machen; nicht das Lehren ist Ziel, sondern Vollendung Ende der Lehre. Auf einen bindenden Lehrtag muss ein Tag freien und selbständigen Wirkens folgen, wenigstens ein Tag. Nur der Gesang fodert für Stimmbildung unbedingt ein Andres, weil da feine Beobachtung eines Andern nöthig, und falsche Uebung stimmgefährlich ist.

Nach diesen Erwägungen lässt sich nun mit Rücksicht auf den Fortschritt jedes Schülers ermessen, wann dem ersten Lehrgegenstande der zweite und jeder fernere sich anschliessen dürfe. Nichts soll hier übereilt, nie der Schüler überbürdet werden; nur Frische des Geists und der Lust verbürgt Erfolg. Stets soll auch von nebeneinander gepflegten Lehrzweigen einer als Hauptsache dargestellt werden, damit der Zögling nicht schwanke sondern seine Vorliebe und das volle Gewicht seiner Kraft entschieden dem einen Gegenstand zuwende. Ist der bis auf einen gewissen Punkt festgestellt, so kann ein andrer an seiner Statt Hauptsache werden.

Neben der künstlerischen Bildung ist die allgemeine zu vollenden. Hat auch der Musiklehrer nicht für sie zu sorgen, so bedarf er doch ihrer Beihülfe und muss Mahnung und Rath erfoderlichen Falls nicht zurückhalten. Mit Uebergehung des Allgemeinen bemerke ich, dass Gesang ohne Sprach- und Redübung (Deklamation) nicht gedeihn kann, und dass diese Bildungzweige besonders jetzt unentbehrlich — oft allein rettungbietend erscheinen, wo wieder einmal das welsche Wesen mit seiner eintönig-allgemeinen

Phraseologie und mit dem unerschöpflichen Gewässer der Solfeggien und Vocalisen Geist und Gemüth gänzlich zu ersäufen droht, und vom Gesang unsrer Sängerinnen oft nichts übriglassen möchte als thierisch — oder um höflicher zu reden: vogelhaft Getön. Tönen ist auch dem Thier verliehn, — Wort und Geist der Rede ist des Menschen. Auch dem Komponisten ist diese Schule unentbehrlich.

Wenden wir uns nun zur Ordnung innerhalb der Lehrzweige.

In Bezug auf die Ordnung der technischen Schulung bleibt wenig zu sagen. Es versteht sich und ist schon früher ausgesprochen, dass hier methodisch vom Einfachern und Leichtern zum Zusammengesetztern und Schwierigern fortgeschritten werden muss. Wenn dies aber die Regel ist, so kann es sehr wohl zur Ermunterung des Schülers gereichen, dass man bisweilen und ausnahmsweis' auf schwierige Uebungen einige leichtere folgen lässt, oder an jene leichtere — wenigstens nicht in Schwierigkeit wachsende Aenderungen knüpft. Das gewährt Erholung ohne Stillstand, und Selbstvertraun. Wir haben aber schon früher erwogen, welchen Antheil an der scheinbar blos äusserlichen Geschicklichkeit Muth und Willenskraft haben. Das Nähere muss für jedes Fach der Ausübung besonders festgestellt werden. Nur in Bezug auf Klavierspiel sei angemerkt, dass polyphones Spiel, für welches es mancherlei Abweichungen vom regelmässigen Fingersatz bedarf, nicht geübt werden darf, bis dieser hinlänglich befestigt ist.

Mehr finden wir in Bezug auf den geistigen Fortschritt zu erwägen. Er kommt hier besonders in Betracht, wenngleich wir schon erkannt haben, dass in der Wirklichkeit Technisches und Geistiges oder Künstlerisches sowenig in

der Kunsterziehung als in der Kunstausübung geschieden werden dürfen.

Kein geistiger Fortschritt ist möglich, zu dem nicht die Vorbedingungen erfüllt und Kräfte gesammelt sind. Dieser Satz erscheint eben so unbezweifelbar, als er häufig und unbedacht ausser Augen gelassen wird. Der Grund aber dieser auffallenden Erscheinung ist ein doppelter. Zunächst die unselige Trennung des Technischen und Künstlerischen, die vorzugsweis technische Richtung vieler Lehrer (namentlich Pianisten) die eine Folge des heutigen Kunstzustands ist. Dann die Unbereitwilligkeit so vieler Lehrer aus sich herauszugehn, sich von ihrem Standpunkt' auf den des Schülers zu versetzen.

Wenn der Techniker seine Schüler, sobald sie nur und weil sie technisch dazu gereift sind, zu den tiefsten Werken eines Beethoven oder Bach anlernt, zu der Cismoll-Fantasie, zu der Fmoll-Sonate (der sogenannten *Appassionata*) zu der chromatischen Fantasie oder zu Passions-Arien: so kann ihn nur eigne Fremdheit im Inhalt solcher Werke, oder der äusserliche Umstand etwa dass man zufällig gerade mit ihnen jetzt die »klassischen Honneurs« macht, im Verein mit gänzlicher Unberücksichtigung des Schülers bestimmt haben. Wie kann (ich hab' es schon zuvor bemerkt) ein nicht für das Tiefste Durchgebildeter, ein nicht auf den Höhen der Kunst Wandelnder für Werke Sinn und Verständniss haben, die der Mehrzahl der Künstler ein mit sieben Siegeln verschlossen Buch sind und bleiben? Dergleichen muss nicht blos misslingen und den Kenner mit grösserm Unwillen erfüllen als die fadesten Salonstücke, sondern es muss auch den Schüler zu Gedankenlosigkeit und innrer Taubheit gewöhnen, da er Unverständliches handhabt und wohl gar in den Kreis seiner niedern Vorstellungen Hohes hinabzieht.

Ueberhaupt muss mehr als jede andre Kunst die unsre

auf ihrer Höhe exklusiv bleiben; sie kann mit ihren tiefsten Werken nicht volksthümlich werden, weil sie eine Sprache redet die nicht die gewöhnliche, und die weit über die sogenannte angeborne Musik und natürliche Verständniss hinausreicht. Es war in jenem Jahr 1848, das neben den wunderlichsten Verirrungen soviel Züge edelster Gesinnung und Absichten zum Vorschein brachte, einer der gutgemeinten Wünsche, die höchsten Tonschöpfungen eines Beethoven auch den Unvermögenden zur Darstellung zu bringen. Allein ohne Vorbildung — das heisst ohne vollständige, Jahre erfodernde Emporbildung würde Unentgeldlichkeit des Zutritts nichts gefruchtet haben. Abgesehn von der Fremdheit der Sprache sind diese mystisch im Innern webenden Vorstellungen nicht »demokratisch«, denn sie gehören nicht dem naturwüchsig sich selber ausbildenden Menschenthum an. Sie sind aber auch eben sowenig »aristokratisch«, denn sie stehn noch unendlich weiter ab von den Konvenienzen und der exklusiven Leerheit der »Gesellschaft.« Sie sind nur den Innerlich-Lebenden und zu ihnen Empor- und Herangebildeten, jenen dichterisch-prophetisch Träumenden zugänglich, jenen Sehern, deren Jakob Böhm einer war. Die Musik ist volksthümlich und demokratisch, wo sie Volksstimme ist oder thatsächlichen Boden betritt.

Wer der Musik in ihren höhern Regionen theilhaftig werden soll, der muss dazu auferzogen werden. Mehr oder weniger ist das mit allen Künsten ebenso. Immer wird die ungebildete Menge sich eher zu den Kotzebue und Aubers, zu den Trivialitäten betender Kinder oder wettreitender Fuchsjäger an den Schaufenstern unsrer Bilderläden wenden, als zu den Shakespeare und Goethe, zu den Gluck und Beethoven und zu Raphaels stillen Madonnen. Höhere Entwickelungen oder Begriffe für Ungereifte sind nur Veräusserlichung und Verschlechterung des Innerlichen.

Aber die Bildung ist nicht blos an die Bedingung stufenweiser Entwickelung gebunden, auch an die allgemeine Lebens- und Geistes-Entwickelung. Schon für sich zieht das Alter, von allem Andern abgesehn, Gränzlinien die man nicht ungestraft verletzt; nur dass die Strafe zunächst die schuldlose missgeleitete Jugend trifft. Die Jugend hat ihre eigne Gefühls- und Handlungsweise, die man zwar verdrehn stören und hemmen kann, aber nur zum Schaden und nimmer zum Gewinn. Jugend will spielen, und wenn sie sich aus dem Spiel zu bestimmterm Streben aufrichtet, dann entscheidet sie sich heftig und schroff und einseitig. Sie muss, weil die vermittelnde Fülle fehlt, in starken Gegensätzen, ja in Uebertreibungen sich gefallen. »Ein Jüngling muss (Goethe sagt's) die Flügel regen, in Lieb' und Hass gewaltsam sich bewegen«; wer ihm darin gewaltsam störend und wehrend entgegentritt, erzieht nur Heuchler und Duckmäuser, nur Altklugheit und Kastratismus, aber kein Künstlerthum und keinen offnen Sinn für Kunst. Hat man der Jugend, ihrem heutigen Standpunkte gewährt was einzig ihr heut gemäss und erlangbar war, und man lenkt dann später von höherm Standpunkt ihren Blick auf das früher einseitig und unvollkommen Erfasste zurück: so kann das, klug benutzt, ein beflügelnder epochemachender Moment werden. Der Gesichtkreis wird weit, der Blick wird hell, der Muth wird froh und stark, wenn wir an uns selber unsern Fortschritt erkennen. Wir lernen Bescheidenheit, und gewinnen zugleich Zuversicht und grössere Vorstellung von unsrer Aufgabe, wenn wir wahrnehmen wie weit sie unsre frühere Einsicht überragt, und dass uns nun erst gelungen uns ihr näher zu ringen.

Endlich aber ist jeder Fortschritt mit sorgfältiger Rücksicht auf den gesammten Entwickelungsgang zu bemessen, damit nicht eine Strebung die andre störe. So musste schon oben bemerkt werden, dass polyphones Spiel nicht eher

geübt werden darf, als bis regelmässiger Fingersatz hinlänglich festgestellt ist, um durch die für jenes nothwendigen Abweichungen nicht verloren zu gehn. So darf taktfreies Spiel nicht eher gestattet werden, als bis der rhythmische Sinn an taktfestem Vortrag' erstarkt ist. So darf auch die Kompositionslehre von den naturnächsten Formen und Gesetzen zu den über sie hinausgehnden Fällen nicht eher vorschreiten, als bis jene gefasst und dem Schüler nicht blos angelernt sondern angeeignet sind. Gleiches lässt sich für das Gesangfach und allenthalben als nothwendig erweisen. Schritt für Schritt muss überall ein fester Standpunkt nach dem andern errungen werden, jeder muss fest betreten auf jedem müssen wir fest werden, keiner aber darf uns fesseln, wenn der neue Fortschritt möglich und sicher ist.

Soll dies auf künstlerische Weise gelingen, so kann nicht die Rede davon sein, dass man etwa dieselben Aufgaben erst auf eine dann auf die andre Weise löse, z. B. Sätze die taktfreien Vortrag fodern eine zeitlang gegen ihren Sinn taktstreng darstellen lasse und später erst sie sinngemäss noch einmal einstudire. Das hiesse durch die Unwahrheit zur Wahrheit gelangen wollen, und wär' eben so verhängnissvoll als die Scheidung von Technik und Kunst in der Künstlerbildung.

Der einzig richtige Weg ist, dass man für jedes Fach den Stoff sichte und nach den Bildungszwecken ordne. Gieb, muss man zuerst vom Lehrer fodern, dem Schüler nur Gutes, nur was du selber nach künstlerischer Einsicht für »künstlerisch-Gutes« erkennst, nicht was durch einen berühmten Namen, durch den Geruch der Klassizität oder durch Salon und Mode sich gegen deine Einsicht aufdringen will. Nur zu Anfang und soweit es nöthig ist, um

den Schüler aus bisheriger Unentwickeltheit oder Verbildung auf Besseres überzuleiten statt abzuschrecken und zu entfremden, kann und muss der Lehrer Nachgiebigkeit gegen Schwäche walten lassen.

Unter dem Guten sodann soll »das Belebende« allem Andern vorgehn, das was im Schüler selbst höhere Belebung entzündet, was nach Beethovens Ausdruck »Feu'r aus dem Geist schlägt.« Welche Werke sind belebend? Diejenigen, die ihren Inhalt karaktervoll ausprägen und das im Fortschreiten, nicht im Stillstehn thun. Im temperirten Klavier gehören die Bmoll-Fuge (3/2) und die Hmoll-Fuge (4/4) zu den tiefsinnigsten Tonsätzen; aber sie sind nicht fortschreitend sondern stehnbleibend, und darum nicht belebend. In ein und derselben Sonate (Emoll Op. 90) giebt Beethoven im ersten Satz' ein Ideal von Karakter- und Fortschrittskraft, während dem zweiten Satze, so süss und innig er uns zuspricht, so psychologisch nothwendig er dem ersten folgt, die Fortschrittskraft fehlt.

Das Gute, das Beste soll aber endlich zu rechter Zeit und bestimmtem Zweck für den ganzen Entwickelungsgang gegeben werden, also stets dem Schüler auf seinem jedesmaligen Standpunkt' und dem Lehrer für den jedesmaligen Moment seines Wirkens gemäss sein. Das Beste muss unfruchtbar bleiben, kann schädlich werden zur Unzeit. Nichts ist kläglicher und verderblicher als dies Herumtappen, dies zwecklose zufallartige Vor- und Rückwärts-Irren Allesdurcheinandermischen unkundiger oder unbedachter Lehrer. Und nichts erkennt und dankt der Schüler lebhafter als plangemäss sichre Leitung.

Dass diese Grundsätze durchführbar sind, wird jeder Lehrer der in seinem Fache Bescheid weiss bezeugen. Versetzen wir uns, um ein allgemeiner Beispiel zu geben, in das Klavierfach, und beschränken uns auf einen einzigen

Komponisten, Beethoven. Wie vielfältigen Lehrstoff bieten allein schon seine Werke!

Zwar lässt sich Lebendiges und Geistiges niemals vollkommen zutreffend klassifiziren, es spottet gleichsam der Gränzlinien, die der scheidende Verstand zieht. So kann es auch gar nicht fehlen, dass den hier anzustellenden Scheidungsversuch vielerlei triftiger Widerspruch treffen wird. Doch mag er für das erste Zurechtfinden gewagt sein.

Dreierlei kann (wie wir früher erkannt) Inhalt der Musik sein: reines Tonspiel, Gefühlsleben, ideale Vorstellung. Diese Unterscheidung wird man an sich gelten lassen können; nur in der Anwendung zeigt sie sich desshalb unzulänglich, weil erstens die je höhere Sphäre die untere in sich schliesst und zweitens die untere mehr oder weniger in die folgende höhere hineinspielt. Allein es ist hier nur auf ein erstes Zurechtfinden abgesehn.

Der ersten Stufe, der Sphäre des Tonspiels, würden von Beethoven die Sonaten C dur Op. 2, C moll und F dur Op. 10, E und G dur Op. 14, B dur Op. 22, Es dur Op. 27 und 29, G dur Op. 31, C dur Op. 53, Fis dur Op. 78, B dur Op. 106 zugehören. Obwohl (wie sich bei einem Beethoven von selbst versteht) keine von ihnen ohne tiefern Gehalt für die Seele ist, so fodern sie doch zunächst technisch Geschick und dazu jene »Fühlung« (möcht' ich es nennen) die sich musikalisch begabten und musikgewandten Ausführenden gleichsam instinktartig von selbst ergiebt, und mit einzelnen Weisungen des Lehrers berichtigt und vervollständigt werden kann.

Der zweiten Stufe, dem zu deutlichen Stimmungen und sicher gezeichneten Seelenzuständen gesammelten Gefühlsleben, könnten die Sonaten A dur und F moll Op. 2, Es dur Op. 7, D dur Op. 10, C moll (die *Pathétique*) Op. 13, As dur Op. 26, D dur Op. 28, D moll Op. 31, E moll Op. 90

zugezählt werden. Dass die Asdur-Sonate sich wenigstens im Trauermarsch zu idealer Vorstellung erhebt, steht urkundlich durch die Ueberschrift fest; Gleiches liesse sich vielleicht für die Sonaten Op. 28 und 31 erweisen.

Dem idealen Standpunkte gehört die Cismoll-Sonate (*una quasi Fantasia*) Op. 27, die (wunderlich und unpassend — gewiss nicht von Beethoven selber *Appassionata* benannte) Fmoll-Sonate Op. 57, urkundlich die Esdur-Sonate (*les adieux*) Op. 81, ferner die Sonaten Adur Op. 101, Asdur Op. 110 und Cmoll Op. 111. Solche Werke sind nicht in einzelnen Zügen oder Partien, sondern im Zusammenhang des Ganzen zu fassen, und nur dem zugänglich der sich durch Anlage und Bildung zur Ahnung und zum Schaun des Idealen emporgehoben hat. Wieviel Geistig-Erschautes, Geahntes, wieviel im verhüllten Innern geheim halbunbewusst Erlebtes ist hier zu Tongestalten zusammengeflossen, die öfter nicht einmal fähig waren, den idealen Inhalt zu offenbaren! und zwar nicht aus Unzulänglichkeit des Künstlers sondern des Kunstvermögens, das ewig hinter dem Ideal zurückbleibt. Solchen Aufgaben kann nur der Ebenbürtige nahn; sie fodern »Divination«, die so sicher sein kann wie der physiognomische Blick des tiefsten Menschenkenners. Der schaut die Wahrheit, selbst wo er sie nicht beweisen kann. Dem Zögling darf hier der Meister nur mit äusserster Vorsicht näher treten, nur wenn er sicher ist, in ihm weder blinde Nachbeterei noch Unglauben und Zweifelsucht (aus Nothwehr gegen das noch Unfassbare) hervorzurufen, die dessen Gemüth gegen die Kunst verhärten und alle Idealität vernichten würden.

Dass obiges Beispiel weder vollständig durchgeführt noch methodisch scharf gegliedert ist, bemerkt jeder Kundige. Es kam auch nur auf Andeutung in flüchtigem Umriss' an; das Nähere muss für jedes Fach besonders gegeben und für jeden Schüler gegliedert werden.

Nur einer solchen Organisation des Lehrstoffs kann es gelingen, für umfassende Bildung Raum zu schaffen. Von einer solchen ist zu fodern, dass sie den Zögling in alle wesentliche Richtungen des Kunstlebens einführe, soweit sie nur in das Fach fallen für das gebildet werden soll.

Hier aber kommt die bereits früher auf diesen Blättern festgehaltne Anschauungsweise zu statten, die die Kunst als fortlebenden geschichtlich sich entwickelnden Organismus fasste. Die natur- und kunstverwandteste Methode wird sich dem geschichtlichen Entwickelungsgang' anzuschliessen haben. Nur mit dem Erstorbnen und der Breite des geschichtlichen Auslebens wird sie den Zögling verschonen, und den Anknüpfungspunkt wird sie da suchen müssen, wo die Gegenwart mit ihrem musikalischen Inhalt' und Einfluss schon vorgearbeitet, Empfänglichkeit und Verständniss schon angeregt und angebahnt hat.

Soll ich für diesen Theil der Lehraufgabe wenigstens in flüchtigen Zügen Andeutung geben, so würde der Klavierunterricht, von Uebungen Handstücken und leichtern neuern und neuesten Kompositionen abgesehn, die wenigen Klavierwerke Haydns die neben seinen Nachfolgern noch künstlerischen Werth behaupten, dann die zahlreichern Mozarts von dauernder Bedeutung dem Schüler bekannt machen. Von jenen sind es besonders zwei Es dur-Sonaten im ersten Bande der gesammelten Werke, von diesen würden vorzüglich die vierhändigen Fantasien in Fmoll, einige Sonaten und kleinere Tonstücke, die C dur-Fantasie (mit der allerdings etwas trocknen Fuge) die C moll-Fantasie (zum Studium des Vortrags im Einzelnen) vor Anderm den Vorzug verdienen. Während nun allmählig zu den leichtern an Mozarts Weise anlehnenden Werken Beethovens übergegangen würde, müssten ein Paar Werke Dusseks *(le rétour à Paris, l'invocation)* und Louis Ferdinands (Fmoll Quatuor) ein Paar Fugen Händels (Fmoll und Hmoll, m. s.

meine Ausgabe) nachgeholt werden; Dussek und Louis Ferdinand als Zwischenglieder der Entwickelung, Händel als erster Anknüpfungspunkt mit der polyphonen oder bachschen Periode. Bei weiterm Fortgange tritt K. M. Weber neben Beethovens mittlere Werke, und kann Bach (vielleicht mit Hülfe meiner »Auswahl«) zugänglich gemacht werden. Dem höchsten Studium dienen Beethovens und Bachs tiefere Werke zur Aufgabe. Auch hier hab' ich nur das Wichtigste beispielweis angeführt, ohne ältern (Clementi, Hummel) oder jüngern Meistern (Chopin Schumann Mendelssohn Liszt) damit den gebührenden Rang irgend anzuzweifeln.

Im Gesangfache würde sich dem Liedstudium Händel mit seinen unsterblichen liedmässigen Gesängen anschliessen; ihm würde Gluck, dann Mozart Beethoven — dieser besonders auch mit seinen schottischen Gesängen — zuletzt Bach folgen. Alles Uebrige schicklich beizuordnen müsste dem Lehrer für jeden Schüler überlassen bleiben; ältere und neuere Zeit, Deutschland Italien und Frankreich bieten bekanntlich reiche Blumenlese. Dass Bach überall später als seine Nachfolger auftritt, hat seinen Grund in der Tiefe dieses Meisters, zu der man erst reifen muss.

Noch eine Bemerkung sei mir in Bezug auf Kompositionslehre gestattet. Im Lehrbuche lag vollständige und systematische Entwickelung einer Form aus der andern als erste Pflicht ob. Als erster praktischer Gewinn für den Schüler tritt hervor, dass keine Form besondre Schwierigkeit darbietet weil stets die vorhergehnden zur Vorbereitung gereichen, dass also der Schüler von Anfang an ungestört und unbeschwert in seinem Berufe bleiben kann, bildend und schaffend.

Im persönlichen Unterrichte kann und muss die Energie

des Auffassens und Bildens noch gesteigert werden. Sobald dem Schüler ein Mittel übergeben ist, muss es nach allen Richtungen hin zur Ausgestaltung und Anwendung kommen.

Die monodischen Gänge und die Sätze der Naturharmonie müssen sobald der Schüler in ihrer Bildung sicher ist, am Instrument' aus dem Stegreife gebildet werden und zwar bald in dieser bald in einer andern Tonart.

Bei der dritten Harmonieweise muss harmonische Figuration zur Begleitung und zur Belebung der Gänge (namentlich von Sextakkorden) eingeführt und improvisatorisch am Instrumente geübt werden.

Sobald die Modulation in fremde Tonarten mit dem ersten Modulationsmittel (dem Dominantakkorde) geübt ist, werden Liedesgrundlagen mit Benutzung der Modulation entworfen, Durchgang und Hülfston einfach gezeigt und geübt und dann Liedsätze (Melodie und Harmonie gleichzeitig, wobei die Weise des Entwerfens und ihre Vortheile zu zeigen) gebildet. Walzer und andre Tänze werden zweitheilig, Märsche dreitheilig gesetzt.

Neben diesen lebendigen Uebungen schreiten die Mittheilungen der Modulationslehre, dann Vorhaltlehre u. s. w., dann die gründlichere Durchgangslehre bis zu ihrer aller Vollendung vorwärts, so dass der Theorie und Elementarbildung vollständiges Recht wird, der Schüler aber gar nicht mehr aus der Thätigkeit des Bildens und Schaffens heraustritt. Jedes neue Mittel wird sogleich als neues Motiv benutzt; neue Harmoniegänge (zunächst die Folgen von wirklichen, dann die aus willkührlich umgebildeten Dominantakkorden) werden Grundlage von Sätzen, für Liedsätze gedrungnern Baues (z. B. für Trauermarsch, feierliche Aufzüge) müssen Vorhalte Vorausnahmen Haltetöne frei eintretende Vorhalte in dieser



oder einer andern Weise als Motive dienen, damit der Schüler sogleich ihren Sinn fühle und ihren Gebrauch sinngemäss übe.

Sobald die Modulationslehre vollendet ist, werden Anhang und Schlusssatz gezeigt und vorzüglich bei dem Marsch' angewendet. Nun wird auch das Trio zum Marsch, Menuett mit Trio, die grössere Folge von Walzern eingeführt. Das Lehrbuch giebt über die vorzugsweise Wichtigkeit dieser Formen Auskunft.

Neben diesen Uebungen wird Behandlung des Volkslieds (überhaupt weltlicher Melodien) und Chorals gleichzeitig geübt. Der Choral, so wichtig für reiche Harmonieentfaltung und in seiner höhern Behandlung als Grundlage für polyphonen Satz, gewinnt damit Raum um durchdringend studirt zu werden, ohne den Schüler allzulange zu fesseln und durch Schwierigkeit und Einförmigkeit zu ermüden.

Hier schliesst sich die Choralfiguration in den drei ersten Formen an. Neben ihr (nach der ersten) wird die figurale Variation geübt, die Figuration auch auf weltliche

rhythmisch eignere Melodien angewendet, gelegentlich ein Versuch mit dem Etüdensatz und mit dem gesungnen Lied gemacht. Das Gesanglied wird naiv (wie es im Munde des Volks und der Gesellschaft lebt) behandelt, mehr dem Instinkt des Schülers überlassen, und nur durch gelegentliche Winke wo es nöthig ist gelenkt und gefördert, dabei aber nachdrücklich auf künftige gründliche Gesangstudien hingewiesen.

Während die Choralfiguration dritter Form zu voller Aneignung kommt, und nachher, werden die ersten Rondoformen in langsamer Bewegung gezeigt und geübt, — sie sowohl wie Variation und Etüde mit Rücksicht auf Ausführbarkeit und Wirksamkeit am Klavier.

Nun nimmt das Studium der einfachen Fuge für sich allein den Schüler in Anspruch, obwohl ihm nicht gewehrt werden darf, aus Lust und zur Erholung gelegentlich auf frühere Formen zurückzukehren. Bisweilen findet sich selbst (wenn die Fugenarbeit ermüdet oder trocken und abstrakt wird) Anlass, geflissentlich auf die leichter ansprechenden Formen zurückzugehn. Fuge und Choralfiguration werden ohne Rücksicht auf Ausführbarkeit und Wirkung am Instrument behandelt. Zeigt sich der Schüler schwach in der Bildung des Gegensatzes, so kann (wie schon gesagt) gelegentlich eine Zwischenübung in der Form zweistimmigen polyphonen oder imitatorischen Liedsatzes (nach dem Vorbild bachscher Präludien und Inventionen) eingeschoben werden. Zuletzt fasst jene Weise des Rondo's in langsamer Bewegung, in der der Hauptsatz Liedform hat, der Seitensatz Fuge (Fugato) ist, (Th. II des Lehrbuchs S. 328 No. 483 der 3ten Ausgabe) Homophonie und Polyphonie erleuchtend zusammen. Gern such' ich solche Aufgaben, die einen Lehrkreis schliessen und krönen, dadurch geistig fruchtbar zu machen, dass ich ihnen irgend einen thatsächlichen Boden

gebe, z. B. eine dramatische Situation erdichte für die jene Form geeignet wär'.

Jetzt kommen die drei grossen Rondoformen (in schneller Bewegung) auf Klavier berechnet, zum Studium, und dann vollständig die Formen der Doppelfuge. Dann wieder die Sonatinenform und die Tripelfuge, für die es meist nur einer Ausführung bedarf.

Endlich werden neben dem umfassenden Studium der Sonatenform die Vorstudien für Gesang (das Rezitativ!) und Orchester gemacht, und Textstudien angeknüpft. Bei begabtern oder schon vorgeübtern Schülern werden diese Vorstudien schon früher eingeschoben.

Dass der erfahrne Lehrer sich weder an diesen noch an irgend einen Lehrplan fesseln, sondern in jedem einzelnen Falle das jedesmalige Bedürfniss des Schülers beachten wird, versteht sich.

Dass übrigens dieser Lehrgang unmöglich dem Lehrbuche hat zur Richtschnur dienen können, bedarf keines Beweises; er würde die systematische Entwickelung zerrissen und ein Hin und Her von Anknüpfungen und Uebergängen hervorgerufen haben, das Leser und Studirende verwirren und ermüden müsste. Ein Andres ist es mit dem lebendigen Unterricht in der Hand eines das ganze Material beherrschenden Lehrers, der den Schüler gleichsam an der Hand leitet, unausgesetzt ihn beobachten und sicherstellen, mit ihm weilen und eilen, nöthigenfalls zurücktreten und nachholen kann. Daher bedarf auch der lebendige Unterricht nicht jener Vollständigkeit von Mittheilungen (z. B. der Ausnahmfälle bei Vorhalten u. s. w.) und Formen (z. B. der zweimalzweistimmigen Naturharmonie, der freiern Choralfiguration, der Imitation, des gehnden und festen Basses u. s. w.) die dem Lehrbuche, das Allen Alles zu bieten hat, unerlässlich sind. Er ermisst das besondre Bedürfniss des Schülers, darf Manches für gelegentlichen Anlass aufsparen,

Vieles den Nach- und Nebenstudien des Schülers aus dem Lehrbuch' überlassen.

Zum Schlusse dieser Erörterungen über »das Was der Methode« komm' ich auf einen Gegenstand zurück, dessen Wichtigkeit schon früher (S. 299) in die Augen fallen musste: auf das Gedächtniss und seine Pflege.

Ich habe schon der Besorglichkeit vieler Lehrer gedacht, die vom Erstarken und Gebrauch des Gedächtnisses Vernachlässigung des Notenlesens Ungenauigkeit und Flüchtigkeit im Vortrage fürchten, und darum der Anwendung dieser Fähigkeit mit Verboten entgegentreten. Dass diese nachtheiligen Folgen sich einstellen können und oft schon eingestellt haben, wer wollte das leugnen? Nur wird dem mit blossen Verboten auch nicht abgeholfen. Der Schüler findet die Hülfe des Gedächtnisses nicht blos bequem, sie ist ihm — ist dem Musiker in der That unentbehrlich. Jene Nachtheile haben öfters im übereilten Vertraun des Schülers auf das Gedächtniss, meist aber in der Unentwickeltheit und Unzulänglichkeit desselben, — also im Vorurtheil oder der Säumigkeit des Lehrers ihren Ursprung.

Können wir denn, wenn wir auch wollten, das Gedächtniss entbehren?

Nicht einen Schritt weit.

Zunächst bedürfen wir sein für den ganzen Lern-Apparat, für Ton- Takt- und Notenwesen, für alle Regeln und Anweisungen. Das Alles muss gemerkt werden. Aber noch mehr: es darf und kann nicht blos äusserlich gemerkt werden, sondern mit lebendiger Vorstellung der Sache selbst. Es ist ganz fruchtlos, wenn ich mir Tonreihen Intervallnamen Maasse Akkorde Geltungen Betonungen u. s. w. dem Namen und der Verstandesbestimmung nach merke, sobald ich sie nicht nach ihrem sinnlichen Dasein

meiner Vorstellung eingeprägt und gegenwärtig habe. Keine Regel kann mir nützen und keine Anleitung genügen, wenn ich nicht Verwirklichung und Wirkung zugleich mir eingeprägt habe. Ich muss nicht blos mir merken, dass irgend ein Akkord mit diesen andern in Beziehung stehe mit jenen keinen Zusammenhang habe, dass ein andrer Akkord sich in gewisser Weise fortbewegen (auflösen) wolle: ich muss Klang und Gang in meiner Vorstellung gegenwärtig haben. Ich bedarf des Gedächtnisses, und zwar in künstlerischer Form — der Vorstellung.

Ich bedarf sein auch bei der Ausführung. Jeder Anfänger weiss, dass man sich nicht von Note zu Note forthelfen und zwischen jeder gelesenen erst auf dem Instrument oder mit Stimme und Wort zurechtfinden kann. Man muss irgend eine Strecke weit vorauslesen, muss sogar während man in der Ausführung eines Theils der Komposition begriffen ist das Folgende lesen und so gut wie möglich nach Eintheilung technischer Ausführung Vortrag u. s. w. zurechtmachen. Das aber muss im Gedächtnisse bleiben und aus dem Gedächtniss ausgeführt werden, während das Auge schon zur dritten Stelle vorauseilt. So ist das aufmerksamste Von Noten Spielen oder Singen innerlich Stück für Stück ein fortwährend Aus dem Gedächtniss Spielen. Dieselben Lehrer die gegen das Auswendigspielen und Singen eifern und anstreben, können nicht umhin dem Schüler fortwährend »die Augen voraus!« zuzurufen, — das heisst aber eben: das Gedächtniss gebrauchen, damit nicht bei jeder Note fortwährend Alles stocke.

Dirigent und Lehrer müssen fast Alles was eben ausgeführt wird im Gedächtniss haben. Wie sollten sie, wenn ihr Auge an die Noten gefesselt wär', einen Blick für die Ausübenden haben, Zeit finden auf der Stelle zu lenken zu hemmen zu treiben, zu beruhigen und aufzuregen, die

verkörperte Seele des Orchesters, der Ablenker aller Verirrung im Entstehn ja vor demselben zu sein?

Und wie kann vollends der Komponist ohne Gedächtniss schaffen? Kriecht er etwa von Note zu Note? Wie lange trägt er grössere Werke — durch tausend Fremdheiten und Störnisse hindurch — mit sich herum, ehe der eine Stern der ihm zuerst in unsichrer Dämmerung erschienen war zur lichtströmenden Sonne gewachsen, in deren frohem Stral eine neue Welt sich regt, voll Leben Bestimmtheit Bedeutung bis in die kleinste Einzelheit!

Gewiss! wir können Gedächtniss weniger entbehren wie die Meisten.

Wir müssen es nicht zu bannen und zu binden sondern frei und thätig zu machen suchen.

Wie geschieht das?

Ich antworte: durch diese selbe Behandlung des Lehrwesens, die sich uns überall als alleinkünstlerische und kunstwürdige zeigt.

Mache deinen Schüler, rath' ich dem Lehrer, frei und selbständig! dann wird sein Leben in der Sache von selber auch das Gedächtniss zu Hülfe rufen und kräftigen. Eines Mehrern bedarf es von Seiten des Lehrers nicht; das Weitere thut dann im Schüler Bedürfniss und Lust.

Hat der Schüler seiner Vorstellung die Normal-Dur-Tonleiter, seinem erkennenden Verstande den Sinn der Notenschrift eingeprägt, so findet die Errichtung der andern Tonleitern, der Gebrauch der verschiednen Schlüssel schon in Erkenntniss und geübter Vorstellungskraft Anhalt. Dasselbe gilt von allen Regeln und Abweichungen, die zu heller Anschauung und Verständniss gekommen sind.

Die eigentliche Schule für Gedächtniss und Vorstellungskraft sind aber jene Uebungen mit denen Ton- und Taktsinn erzogen und das Kompositionsstudium begonnen wird. Erst das kleinste Motiv dann zusammengesetztere,

erst die einfachste Fortpflanzung dann freiere, zuerst die engste Folgerichtigkeit dann Freiheit und Mischung: da reichen Merken Gedenken Vorstellung Ausgestaltung einander die Hand. Wenn weiterhin die Kompositionslehre Schritt für Schritt vom Einfachern und Beschränktern zu immer reichern Zusammensetzungen und umfassendern Bildungen führt, — wenn mit ihrer Hülfe (oder dieselbe sogut es geht ersetzend) der Ausübungslehrer jene selbige Bildungsweise in den vorgelegten Tonstücken nachweiset: dann wächst mit Erkenntniss und Uebung auch jene Kraft.

Dem Missbrauch aber — das heisst dem Vertraun auf Gedächtniss bevor ihm das Erfoderliche sicher eingeprägt worden — wehren wir durch Erweckung der Aufmerksamkeit für das Einzelne das flüchtige Schüler sich entschlüpfen lassen, und durch Wechsel der Aufgaben bei denen jene Flüchtigkeit sich zu zeigen begann.

Wenden wir uns nun zur letzten jener oben gestellten Fragen, auf

D. das Wie der Methode,

so findet sich nach allem Vorausgeschickten nur wenig zu erinnern.

Der eine Grundsatz, dass Kunstlehre am Wesen der Kunst festhalten muss, sei dem Lehrer auf jedem Schritte Gesetz und Leitstern. Er sagt Alles was nöthig ist.

Er bestimmt vor allem: dass der Schüler als Künstler aufgefasst werden muss, der Anfänger schon mit der Vorstellung, dass in ihm ein Künstler vor uns steht. Ich sage nicht: ein künftiger Künstler, sondern ein gegenwärtiger, so leicht Jeder einsieht wieviel dem Schüler — dem Anfänger am Künstlerthum fehlen muss. Und ich spreche das in

Wahrheit nicht aus Gefallen an Paradoxie sondern mit Ueberzeugung aus.

Denn wenn in diesem Anfänger das Künstlerthum nicht schon ist, wann kommt es in ihn hinein? wo beginnt es? — Wenn die Anlagen entwickelt sind? aber sie entwickeln sich von Anbeginn des Lebens fortwährend, über die Lehrzeit über alle Voraussicht hinaus, so lange noch Kraft und Lust zum Fortschritte lebt. Beethoven hat bis zur neunten Symphonie bis zur zweiten Messe sein Vermögen entwickelt und gesteigert; Liszt ist vor zehn Jahren der grösste Pianist gewesen und jetzt ein unermesslich höherer geworden. Oder soll etwa das Künstlerthum bei irgend einem Maass von Geschicklichkeit Kenntniss oder Einsicht beginnen? — Aber bei welchem? Niemand lernt aus. Wir Lehrer und Künstler allesammt sind Schüler, und bleiben es. Unsrer Aufgabe gegenüber »soll Niemand Meister heissen.« Wir bleiben Strebende, die Mitschüler unsrer Schüler. Dem Fertigen gilt ewig der Richtspruch: »Lass die Todten ihre Todten begraben!« Und wenn wir ihnen das, es ist ja doch Wahrheit! in rechter Weise zu erkennen geben: so werden sie nicht etwa hochmüthig und eitel werden, und sich überheben gegen uns, sondern demüthig und freudigbewegt vor der Hoheit des Berufs und der Unermesslichkeit der Aufgabe. Das hab' ich oft genug erfahren.

Auch will ich bei jenem ersten Gebot nicht im Mindesten nach vornehmer Künstlerweise zwischen dem »Mann von Fach'« unterscheiden und dem »Dilettanten.« Wohl weiss ich, wie nieder Streben und Flug so vieler Dilettanten bleibt, dass sie Künstler zu nennen wie Spott klingt. Aber ich weiss dasselbe von so viel Berufsmännern, die nach altem Dichterwort von der »hohen der himmlischen Göttin« nichts als »Käs' und Butter« begehren für den »bellenden Magen« des Haushalts. Wenn nur alle Kunstgenossen als rechte Dilettanten heranträten, mit Vorliebe —

gleichviel wie einseitiger. Nicht äusserliche Bestimmung und Stellung, sondern innerliche Neigung und wirkenskräftige Bethätigung macht den Künstler. Soweit und so lange Jeder theilnimmt an der Kunst, so weit und so lange gehört er ihr an und unserm Kreise.

Der Künstler aber kann nicht mehr sein und geben, als in seinem Menschen ist. Wir müssen, ich wiederhol' es, den Menschen aufrecht halten und kräftigen, damit er als Künstler aufgericht und kräftig dasteh' und wirke.

Wir müssen im Zögling vor Allem Selbstgefühl und Selbstgewissheit erhalten, seine Selbstbestimmung und Richtung, seinen Willen und die Summe seiner Willentlichkeiten den Karakter stärken und stählen, nicht durchkreuzen nicht durch den Rost des Zweifels anfressen lassen, nicht durch Ansehn oder dialektische Künste der Ueberredsamkeit oder überschimmernde Beispiele vom Gegentheil des Erstrebten das Vorwärtsstreben in Schwanken bringen. Wohl dürfen wir der Verirrung nicht feige den Lauf lassen. Aber zweierlei müssen wir stets bedenken. Erstens dass nicht jeder Irrthum Verirrung und von bleibendem Nachtheil ist, sondern mancher sich selbst widerlegt oder dem reifenden Bewusstsein und Urtheil erliegt. Zweitens dass auch in der Verirrung irgend ein Theil Wahrheit und Recht ist, wär' es auch nur das der persönlichen Stimmung und Selbstbestimmung. Schlagen wir roh und gebieterisch hinein, so haben wir um ebensoviel Unrecht, stören und schwächen den Irrenden. Knüpfen wir am Recht' an, das im Irrthum verhüllt liegt, wär' es auch das kleinste: so erhellt sich von da die Erkenntniss, fühlt der Verirrte in sich selber sich gesichert, und damit gekräftigt und willfährig den Theil Unrecht und Irrthum abzustossen. Ich würde den Schüler der ohne Technik Spieler, ohne Studium Kom-

ponist sein wollte, der Thalberg oder Goria dem Beethoven vorzög', oder in der Fmoll-Sonate nichts als Passagenwerk fänd', keineswegs verdammen und verstossen. Was er wollte würd' ich wahrheitgemäss anerkennen und festhalten; von da würd' ich mit ihm weiterstreben, und er würde willig folgen, wenn ich richtig angeknüpft hätte.

Die höchste Festigung aber finden wir nur in der eignen Ueberzeugung, um so sichrer und freudiger je angestrengter wir sie errungen haben. Darum, mein' ich, ist keine Lehre (wär' sie noch so gehaltvoll) so folgenreich und fruchtbar als der erweckte Reiz zum Selbstfinden und Selbstdenken.

Ich lobe mir die Lehre die »sich überflüssig macht«, die sobald wie möglich des Schülers Selbstkraft weckt und anstatt ihrer weiter wirken lässt, den Jünger auf eigne Füsse stellt statt mit Krücken (oder wenn es deren gäb' mit Siebenmeilenstiefeln) zu begnadigen. Nur anregen und anbahnen, nur helfen und bewahren vor Verirrung soll der Lehrer, — und auch das nur soweit es unumgänglich nöthig. Die begriffne Notenschrift (ich hab' es schon anderswo gesagt) ist unendlich fester und anwendungreicher als die todt überlieferte; die mit eigner Mühe zusammengesuchte Tonleiter ist belebender als die gegebne; der Fingersatz den ich mir selbst ersonnen klärt mich weiter auf, als der noch so klüglich vorgeschriebne. Selbst der Irrthum muss zum Vortheil werden. Mag der Anfänger immerhin diesen Fingersatz

1	2	3	4	5	?			1	2	3	1
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*,	*es*	*f*	*g*	*as*

versuchen; er wird aus sich selber oder auf die leichteste Frage das Richtige finden. Eingedenk dem goetheschen Wort:

Der Irrthum schadet nicht, das Irren ist gefährlich!

wollen wir nur Festhalten und Fortpflanzung des Irrthums

bannen, — und auch das nur durch die belebtere Kraft des Schülers.

Dasselbe gilt durch die ganze Lehre, bis in die höchsten Regionen. Soll Auffassung und Vortrag einer Komposition gelehrt werden, so muss ich Inhalt und Bau anschaulich machen. Ich zeig' ihn nicht, sondern bewege den Schüler ihn zu finden. Hier (sprech' ich) ist der erste Gedanke; kehrt der wieder? und wo? wird er blos wiederholt oder verändert? Wo findet sich ein neuer Gedanke? wo kehrt dieser wieder? Ist der Bau äusserlich vorgestellt, so frag' ich nach Sinn und Vortrag des ersten Satzes, lehne jedes Hin und Her jedes Ergehn in Gefühlsausspinnungen und Bildereien ab, und dringe auf die einfachsten Bestimmungen: der Satz sei zart oder stark zu fassen, u. s. w.

Wenden wir uns lieber gleich an einen bestimmten Fall; er soll nicht erschöpft werden, sondern nur einige Andeutungen befestigen.

Ich wähle Beethovens Esdur-Sonate, Op. 7. Kompositionskunde wird nicht vorausgesetzt.

Welcher Gedanke tritt zuerst auf? Der Schüler mag antworten: der in den ersten zweimal zwei Takten wiederholte. »Es sei!« Erscheint derselbe wohl als eine so mannigfach und weit ausgeführte Melodie wie dies oder jenes Lied? sollte nicht das Folgende dazugehören? liegt nicht auch da der erste Gedanke (das erste Motiv) zum Grunde?« Eine leise Aenderung der Unterstimmen

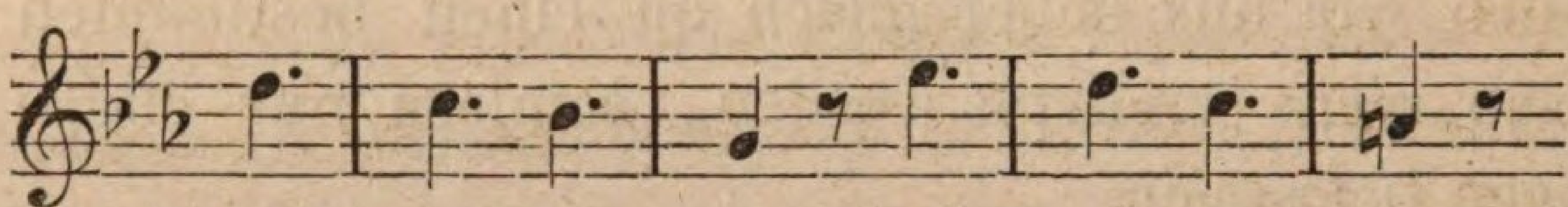
Beethoven:

Aenderung:





würde das weisen; der Schüler würde nun erkennen, dass der erste Satz (er soll *A* heissen) aus jenem weilenden Motiv der ersten zwei Takte und aus der empordringenden Achtelbewegung gebildet ist. Mag er nun diesen Satz irrig bis zum dritten



u. s. w.

(er soll *C* heissen) erstreckt meinen, man würde den dazwischen liegenden in Bdur (er heisse *B*) schon durch den Wechsel der Tonart bezeichnen können. Die Zergliederung des Folgenden übergeh' ich.

Nun würde die Wiederkehr aller Sätze aufgesucht und dann die Frage nach der Darstellung erörtert. »Wie soll *A* vorgetragen werden?« Sanft und weilend (!) sei die Antwort. »Wohl! und wie der Satz *C*?« — Kaum ist es denkbar, dass hier nicht der Irrthum der ersten Antwort vom Schüler selbst erkannt würde. Gehn wir der Kürze wegen auf den Satz *C* über. »Welchen Inhalt zeigt er?« In zweimal zwei Takten geht er abwärts, in vier Takten aufwärts mit erhöhter Bewegung. »Wie wollen wir ihn vorstellen? — Kehrt er wieder, und wie?« Die Figurirung der Ober- dann der Unterstimme (zuvor des Tenors) kann dem Schüler nicht entgehn und bezeichnet ihm diese Stimmen zu besondrer Rücksicht.

Genug hiervon. Es kann nicht fehlen (und ist mir stets gelungen) durch solche — durch noch weniger Fragen aus dem Schüler selber Verständniss und Darstellungsplan vom Ganzen bis in die einzelnen Momente zu entwickeln.

Denselben Grundsatz wend' ich im Kompositionsunterricht' an. Nach den ersten nöthigen Einleitungen erweiset er sich als fortwährend Gestalten. Aber sobald als möglich werd' ich aus einem Bildner zum Frager. »Welches dieser Motive soll ich nehmen? was soll mit ihm geschehn?« — das ist die unablässige Frage; jeder nur einigermaassen haltbare Vorschlag wird angenommen, — an den Folgen zeigt sich dann sein Werth. Jeden Augenblick hört der Schüler ein: »Nun weiss ich nichts weiter!« und muss forthelfen.

Wie dies Verfahren besonders bei klassenweisem Unterricht belebend, selbst die Trägsten und Schwächsten erregend wirkt, hab' ich nicht selten zu eigner Ueberraschung auf dem Konservatorium beobachtet.

Dann aber, wenn Selbstdenken Selbstvorwärtsstreben Selbsterfinden erweckt und in frischer Thätigkeit bewährt sind: dann öffne man dem Blicke des Jüngers neue weite Aussichten, denen er schon wenngleich unbewusst sich näher gerungen, die er vielleicht schon geahnt hat. Das flügelt empor! Da fasst den Jüngling Muth und Freudigkeit für unabsehbar weite Bahn!

Dazu muss der Lehrer nicht blos in Wissen und Können reich ausgerüstet sein, er muss auch Zutraun und Liebe des Jüngers besitzen. Stelle dich, der du den ächten Beruf des Erziehers begriffen, getrost und freudig neben den Knaben! sorge dass er gern zu dir tritt und heb' ihn empor zu dir, mit ihm Hand in Hand steige die Bahn aufwärts deren End' Ihr beide nicht erblickt. Hilf ihm! hilf ihm sich selber helfen! Laste nicht auf ihm mit deinem Uebergewicht, sondern befreie ihn, Schritt um Schritt wieweit es

geht, von dir! Denn er soll nicht zum ewigen Schüler erzogen werden, nicht Schüler bleiben sondern aufhören es zu sein.

In diesem selbigen Sinne muss auch Mahnung und Urtheil stärkend und ermuthigend aus dem Munde des Lehrers gehn, nicht erschlaffend und Verzagen weckend. Das Lob sei keusch. Uebertrieben — üppig loben erschlafft oder macht übermüthig. Aber das verdiente soll aufrichtig gespendet werden, nicht in feiger Besorgniss vor nachtheiliger Wirkung verhehlt oder verkümmert. Was kann nicht nachtheilig wirken? man dürfte gar nichts thun — und gar nichts unterlassen, wollte man alle möglichen Nachtheile berechnen und meiden. Der Tadel aber soll nicht beugen, soll niemals Selbstgefühl und Zutraun knicken sondern stärken. Das wird bei vollster Aufrichtigkeit erreicht, wenn man im Tadel das Gute neben dem Fehl, die heilversprechende Kraft im Zögling neben der Verirrung anerkennt und zu Hülfe ruft. Ja Fehler und Tadel können zum Segen werden, wenn der Jüngling im Fehl den Feind seiner selbst und seines eigentlichen Begehrens erblicken, und in sich selber das rettende Vermögen finden lernt.

Daher darf die Beurtheilung auch nicht aufdringlich sein, der Tadel namentlich sich nicht an all' und jedes Verfehlte hängen (denn das verwirrt und entmuthigt) sondern auf das Nächstnöthige sich richten, wie das Lob nur auf das bisher nicht Gelungne, auf den wahren Fortschritt.

Auch das Maass des Lehrgangs muss hiernach bestimmt werden. Wir müssen zögern und reich geben wo der Schüler schwach und unsicher ist, dürfen beflügelt vordringen und Viel ihm überlassen und erlassen, sobald er durch Gelungnes festgestellt und mit neuer Lust erfüllt ist. Dann wollen wir an Wendepunkten in grossen Rückschauen zusammenfassen und zum Bewusstsein bringen, was bisher errungen worden. Das rüstet den Schüler mit Freudigkeit

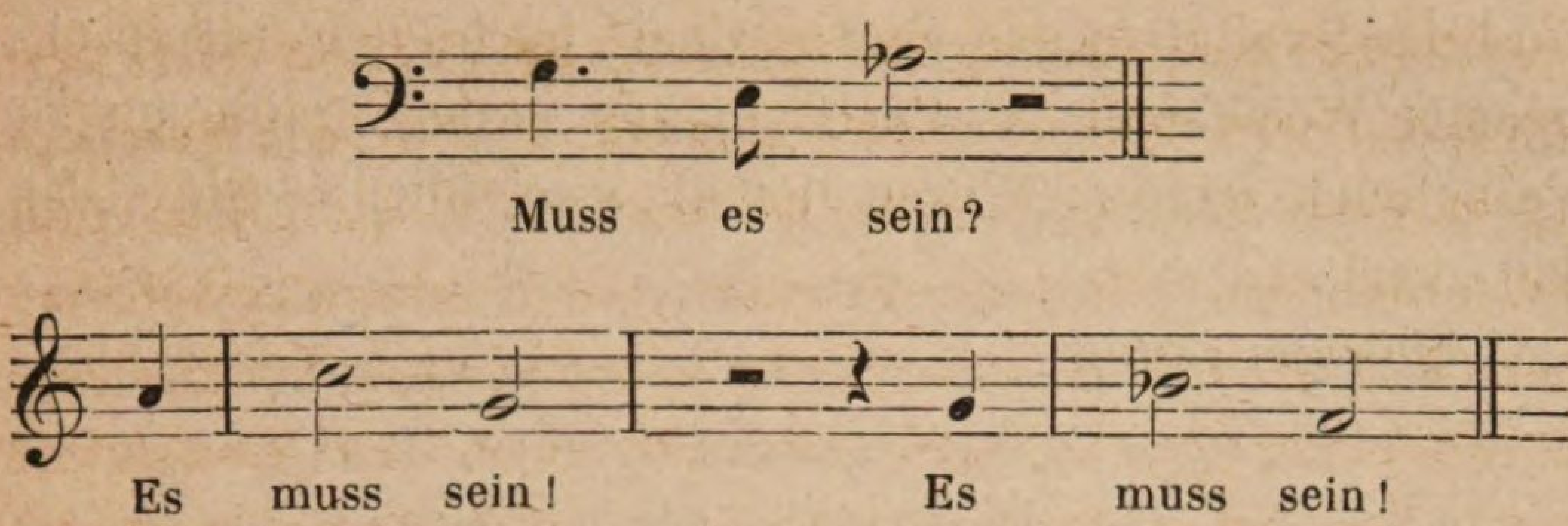
und Muth zu neuem Emporstreben. Uebereilung macht unsicher und schwindelnd; selbst nicht übereiltes aber vielumfassendes Vorschreiten verwirrt ohne jene Sammlung gewährenden und befestigenden Rückblicke. Aber auch Zögern über das Maass ist nachtheilig, es lähmt und schwächt Lust und Eifer. Es ist ein nur zu häufiger Fehlgriff besonders unerfahrner Lehrer, den Fortschritt so lange zu verschieben bis das Vorhergehnde vollkommen (wie sie meinen) erfasst ist und geleistet wird. Er darf und muss vielmehr erfolgen, sobald der Schüler das Vorhergehnde soweit gefasst und geleistet hat, als ihm jetzt erreichbar und zur Begründung der nächsten Aufgabe genügend ist. Denn das Vollkommne, wer leistet es, und wagt es im Ernst vom Schüler zu fodern? Nur Eigensinn und Trägheit des Lehrers verhärtet sich gegen diese Wahrheit.

Unsre Schüler wollen Künstler werden. So müssen wir sie zur Kunst führen, zu ihr selber, nicht zu den Gerüsten und Spalieren blos, die der Kunstgärtner immerhin nöthig haben mag. So müssen wir die Kunst in ihnen einpflanzen, oder vielmehr — denn wer könnte wohl in den Menschen ein Leben hineinbringen, das nicht schon keimend in ihm wäre? — wir müssen die künstlerischen Keime in der Seele wecken stärken befruchten zeitigen.

Wer Künstler erziehn will, der wirke auf den Sinn, durch den Sinn auf das Gefühl, der erleuchte! entzünde! belehre!

Die Erleuchtung des Kunstjüngers und Künstlers das sind die grossen Aufklärungen, die dem Blick das Anschaun neuer Seiten des Kunstlebens, dem Streben neue Bahnen erschliessen. Wieviel danke ich Gluck's Gesängen Bachs Rezitativen und Motetten, wenn sich dem Schüler immitten

moderner Verwöhnung die Wahrhaftigkeit und Tiefe der Gesangsprache nicht kundbar machen wollte! wie Manchem ist an jener händelschen Hmoll-Fuge das Wort: »Red' und Seelenbewegung in jeder Stimme« zur Wahrheit geworden! wie Mancher hat erst an jenem wunderbaren Andante des C-Quatuors (Op. 59) ganz gefühlt die Tiefe und Mächtigkeit jener musikalischen Dramatik die wir Polyphonie nennen! Da in dem Andante ist nichts von den verschrieenen Künsten der Polyphonie, von denen verschrieen, die nur die Form nicht den lebendigen Inhalt sehn, und denen jene Form unlebendig und darum lastend wie ein eiskalter Leichnam auf die Schultern gelegt worden. Da vernimmst du nichts als ein Klaglied, einfältig wie die Wahrheit die vom Herzen kommt. Aber nicht ein einzeleinsam Wesen spricht zu dir, in seiner Einzelheit verfangen; sie finden sich zusammen, Leidtragende, Jedes mit seinem Schmerz, und alle wie eine Familie vereint in Banden und Gefangenschaft gemeinsamen Leids. Was wird da erzählt! und will aufschrei'n in Schmerz und erstickt in scheuer Furcht! wie quält sich das und grollt, wie wogt das empörte Gemüth gegen unwürdig Geschick! wie rührend das Lächeln unter Thränen, wenn der entschwundnen schönern Tage gedacht wird in der Heimat! Ihr, die dergleichen nimmer begriffen, oder in der innerlichen Erstorbenheit eures Gemüths und immitten der frivolen Zerfaserung eures im Alltaggespül aufgelösten Wesens das nicht zu gestehn und festzuhalten wagt: lernt hier das abgrundtief' und weltenreiche Gebiet des Künstlers ahnen! Das müsst ihr, wollt ihr Künstler sein und Führer zur Kunst! dahineinschaun schwindelfrei müsst ihr in die geheimnissvollen räthselhaften Gründe! An die Stirn muss euch jener düstre Spruch geschrieben werden,



der sich aus Beethovens Brust emporrang in einer seiner letzten Offenbarungen in dem sechszehnten Quatuor.

Wer da steht, vermag auch zu entzünden und höher anzufachen die Flamme die im jugendlichen Gemüth erglommen und oft in Gefahr ist unter verdeckender Asche zu verdüstern, wo nicht zu ersticken. Weise dem Jüngling die hohen Gedanken der Vorangegangnen Vollendeten, und enthülle die tiefsinnigen Plane nach denen sie Unsterbliches geschaffen, nach denen Homer seine Ilias gleich der schattenlos emporstrebenden Pyramide, Aeschylus seine Orestie, Raphael seine Verklärung, Gluck die Oper, Bach sein Evangelium, Beethoven das Mysterium geschaffen! Und dann offenbare sich ihm, was ihm auszugestalten verliehn ist.

Und hast du ihn geführt und in Thatfähigkeit hingestellt, dann steige mit ihm in die tiefsten Gänge die der Geist der Berufenen geöffnet und gewallt. Da zeig' ihm bis in den einzeln Zug das Walten des einen Geists und Gedankens, der das Ganze geschaffen. Da ist zu lernen! da belehre zum letztenmal! denn da ist die letzte und höchste wie die erste Lehre. Woran das gewiesen wird, gilt gleich. Sei es am Allegretto der siebenten Symphonie, wo aus einfachem Keime das Lied in zusammengehaltenster Einfachheit aufwächst, dann die zweite Tonreihe zu seeleschmelzendem Gesang erwacht und der Bass in bedeutsamen Pulsen mahnt. Sei es im »*Credo patrem omnipotentem*« der letzten Messe, wenn über dem bekenntnissfesten Bass

und der Exaltation des ganzen Chors hoch oben und in eigenster Weise man das Hosianna von andern Stimmen zu vernehmen meint. Woran der Blick geöffnet werde, das gilt gleich.

Hiervon genug.

Nicht darf ich den Kreis der Betrachtungen geschlossen achten, denen wir uns hier unterzogen, ohne wenigstens einen Blick auf die Lehrveranstaltungen zu werfen, die für Kunstbildung sich darbieten.

Selbstunterricht — Unterricht Einzelner — Unterricht vereinigter Schüler: das sind die drei Formen, unter denen der Jünger zu wählen hat.

Von ihnen muss vorerst der Schulgesang in Volks- und höhern Schulen nebst all' den flüchtigen Veranstaltungen zur oberflächlichen Betheiligung an gemeinsamer Musikübung gesondert werden. Die Schule nähert — das ist nach dieser Seite hin ihr Beruf — die Kunst dem Menschen, macht sie der Menge die nicht oder noch nicht nähern Antheil und Beruf für sie hat zugänglich, macht sie volksthümlich, den gesellschaftlichen Zwecken dem Volks- und Kirchengesang erreichbar und dienstbar. Der Schule ist Volksbildung Zweck, die Kunst ist nur eins ihrer Mittel, und zwar keins der nächsten und wichtigsten. Die Kunstlehre hat im Gegensatze dazu nicht den Zweck die Kunst zu dem Menschen hernieder zu bringen und nach ihm und seinen Absichten einzurichten, sondern den Menschen zur Kunst emporzuheben. Der Mensch und seine gesammte Bildung sind ihr nur Träger des Kunstideals. So wichtig nun auch der Antheil der Schule an der Kunst und die Kunst als Mittel und Theil der Volksbildung auf der Schule ist, so gehört doch die Erwägung dieses Verhältnisses und aller damit verwandten nicht auf diese der Kunst als ihrem Zweck

und Gegenstand gewidmeten Blätter. Was wir über Kunstpflege und Kunstlehre zu sagen finden, ist ein für sich abgeschieden von der allgemeinen Schule Bestehndes. Uns ist nicht allgemein-menschheitliche Bildung sondern Kunstbildung die Aufgabe.

Selbstbildung für Kunst im Allgemeinen oder für gewisse Kunstzweige ist keineswegs unmöglich oder unerhört. Musik ist, wenigstens in Deutschland England Frankreich Italien so allverbreitet, dass nirgend Anregungen und Vorbilder fehlen; kaum wird man irgend einen Zweig ohne zurechtweisende Lehrbücher finden; wer endlich in einer Richtung einheimisch geworden, wird sich auch in die verwandten leicht genug hineinfinden, oder den Weg den er zum Theil unter Anleitung gemacht weiter verfolgen können. Man darf sogar in der verdoppelten Anstrengung die Selbstunterricht nöthig macht Prüfung der Lust und Willenskraft und Steigerung der Energie erblicken. Aber eben sowenig darf man den ungleich grössern Zeitaufwand, die Ermüdung und Entmuthigung vielfachen Irrens und Umhersuchens und die Zweifelhaftigkeit des Selbsturtheils und endlichen Erfolgs unerwogen lassen. Es bedarf keines langen Beweises. Wer einen nur irgend zutrauenswürdigen Lehrer gewinnen kann, wird sich nicht leicht den Mühseligkeiten und Zweifeln des Selbstunterrichts hingeben.

So bleiben im Grunde nur zwei Lehrveranstaltungen zu erwägen: Unterricht Einzelner und Unterricht vereinter Schüler.

Der Einzelunterricht hat für Kunstbildung (ich rede natürlich nur von der Tonkunst nicht von den Werkstätten der Maler und Bildhauer) den unermesslichen Vortheil voraus, dass nicht blos Zeit und Kraft des Lehrers ungetheilt dem einen Schüler zu statten kommt, sondern dass der Lehrer sein ganzes Verfahren der Persönlichkeit dieses einen Schülers anpassen, überall das gerade ihr Gemässe

thun, nach ihrem Bedürfnisse zögern eilen nachholen, das an ihr Mangelhafte stärken, ihre Kraft und Neigung beflügeln und benutzen kann. Diesen letztern Vortheil besonders nenn' ich unermesslich, weil in der Kunst Persönlichkeit und Eigenthümlichkeit entscheidend sind, und um so entscheidender, je höher man steigt.

Der Unterricht von zwei vereinten Schülern nimmt an den Vortheilen des Einzelunterrichts einigermaassen Theil. Beide Formen des Unterrichts bedürfen übrigens keiner Erörterung oder Empfehlung; sie sind allen Lehrenden am meisten bekannt, und werden überall die verbreitetsten sein, wenn die Musik zu so allgemeiner Mitbethätigung des Volks gelangt ist, wie bei den Kulturvölkern unsrer Zeit.

Gleichwohl hat sich jetzt wie früher das Bedürfniss gemeinsamen Unterrichts gezeigt und »Musikschulen« in den verschiedensten Gestalten hervorgerufen, Singschulen zur Erzielung von Chören für den Kirchendienst seit Papst Silvester und Gregor I bis zum berliner Domchor, Singschulen für das Theater, Orgelschulen oder »Kircheninstitute« zur Heranbildung der Kirchen- und Schul-Musiker, Orchesterschulen und allgemeine Musikschulen mit dem unvermeidlich gewordnen Namen »Konservatorien.«

Vergebens hat man mit Ernst und Scherz gegen die Konservatorien gestritten, vergebens angeführt: dass »der Genius« sich überall Bahn breche (dann bedürft' es gar keines Unterrichts, wenigstens für ihn) dass Konservatorien noch keine »Genies hervorgebracht« (wer vermag das als Lehrer? und welchem Lehrer ist verbürgt, Schüler von höchster Begabung zu finden und zu vollenden?) dass sie nichts als Invaliden-Versorgungen seien für ausgediente und verunglückte Künstler und Lehrer.

All diesen vielherumgetragnen Einsprüchen tritt un-

erschütterlich das Bedürfniss entgegen. Auf der einen Seite bedürfen bisweilen Staat und Kirche der Auferziehung von Musikern für ihre Zwecke; so ist das pariser Konservatorium entstanden. Auf der andern Seite begehren Viele aus dem Volke Musikbildung, ohne für Privatunterricht bei guten Lehrern Mittel und für die ihnen zugänglichen Lehrer rechtes Zutrauen zu haben; so sind die Konservatorien in Prag und Wien, Leipzig Köln und Berlin entstanden.

In der That aber spricht nicht blos das äussere Bedürfniss für gemeinsamen Unterricht. Er stellt den unleugbaren Vortheilen des Einzelunterrichts eben so unbestreitbare gegenüber.

Erstens kann für gewisse Fächer kaum anders als in gemeinsamer Uebung erzogen werden; nämlich für Chorgesang, wozu man auch Ensemble rechnen kann, und für Orchester, wozu wieder Quartett und überhaupt Instrumental-Ensemble zu rechnen. Es bedarf für Musiker und Musikverständige keines Beweises, dass jene Fächer besondre Geschicklichkeiten fodern und dass man vortrefflicher Solosänger oder Solospieler sein kann, ohne darum für Chor Orchester und Ensemble geschickt zu sein.

Zweitens können gewisse Fähigkeiten selbst bei dem sorgsamsten Einzelunterricht nicht so kräftig ausgebildet werden als im Gesammtunterricht; und das sind gerade die zuerst erfoderlichen: Takt und Gehör. Der Einzelne wird durch augenblickliche Stimmungen oder Unsicherheiten zum Zögern oder Eilen, zum Zutiefsingen oder Hinauftreiben der Töne bewogen. In der Masse gleicht sich fast von selber Eins am Andern aus; und da in der Mehrzahl stets das Natürliche Richtige vorherrscht, so werden die Abweichungen von der Masse des Richtigen verschlungen und endlich instinktiv in den Irrenden vertilgt. Besonders der Rhythmus gewinnt erst in Massenwirkung die rechte Kraft der Betonung und zeigt erst da recht deutlich und

kenntlich seine ordnende Gewalt. Auch die rhythmische Uebung kann (wie bereits früher angedeutet) erst hier reich und belebend geordnet und gegliedert werden. Wenn von einer Schaar von Schülern Einer den Takt laut zählt, ein Zweiter die Direktionsbewegungen macht, ein Dritter am Piano oder sonstigem Hauptinstrument die Taktheile zu hören giebt (vorausgesetzt dass der Inhalt der Komposition es gestattet) die Uebrigen vollständig ausführen, figurirt (bald einfacher bald bunter) begleiten, und was sich sonst der Art anordnen lässt: so ergiebt das so mannigfaltig anregende Uebung und Befestigung, wie der Einzelunterricht gar nicht zu bieten vermag.

Gleichwohl scheint mir nicht in diesen mehr zufälligen und einseitigen Vortheilen der eigentliche Werth der Konservatorien zu beruhn, sondern vielmehr in der Vielseitigkeit und Vollständigkeit der Bildung und in der Einheit und Einmüthigkeit des Verfahrens nach allen Seiten hin, Vortheile die sie vor jedem Einzelunterricht voraus haben müssen, wofern sie kräftig und redlich ihrer Aufgabe zu genügen trachten.

Soll unsre Kunst nicht vollends zur Industrie, zu Handwerk und Mode herabsinken, so muss die Bildung für sie vollständig und durchdringend so muss sie durchgeistet und künstlerisch werden. Was man gewöhnlich »Fachbildung« nennt, nämlich Anlernung für eine bestimmte Reihe von Leistungen, kann im Kunstgebiete durchaus nicht genügen. Mit allen äusserlichen Kenntnissen und Geschicklichkeiten zum Klavier- oder Orgelspiel ist man kein guter Klavierspieler und Organist, wenn man nicht volle und sichre Verständniss der Kunstwerke mit denen man wirken will besitzt. Schon dafür, geschweige für höhere Leistungen bedarf es, wie wir gesehn, umfassenderer Bildung. Selbst der Chorsänger und Orchesterspieler wird durch sie zu höherer Leistung erhoben, weil er nicht mehr

blosses Werkzeug, willen- und theilnahmloser Diener ist sondern beseelter mitempfindender eingeweihter Genoss. Ein Orchester von blossen Technikern wirkt handwerkmässig; der Zutritt von Virtuosen steigert, wenn sie redlich für die Sache nicht für persönliche Eitelkeit wirken, das Ganze zu Feinheit und Lebendigkeit; das Mitwirken von Kompositionsverständigen (ich meine künstlerisch vollkommen sich Bildenden) erhebt die Leistungen zu wahrhaft künstlerischer Bedeutung. Es giebt dafür kein glänzender Beispiel als die berühmten Konzerte des pariser Konservatoriums, in denen man stets die grössten Meister, einen Rode Kreuzer Baillot, an der Spitze des Orchesters gesehn. Ueberhaupt muss ein Orchester, dessen Mitglieder umfassende und dabei gleichartige Bildung erhalten und von unten auf nach gleicher Methode gleiche Spielweise geübt, in dem die Auffassung der Einzelnen untereinander sich ausgeglichen hat, vor einem aus verschiednen Schulen und Kapellen bunt zusammengesetzten entschiednen Vortheil voraushaben.

Der letzte Vortheil nach aussen, den Konservatorien durch ihren umfassenden Bildungskreis gewähren, ist die Gelegenheit zur Lehrerbildung, und zur Anlernung für die Kunst des Lehrens. Wie wichtig aber der Lehrerstand und gründliche umfassende Lehrerbildung, ist auf diesen Blättern genügend zur Sprache gekommen.

Bei alle dem bleibt der Einzelunterricht in jenem hochwichtigen Punkte der Erhaltung und Ausbildung der Persönlichkeit in grossem Vortheil, und allerdings kann wo es nicht an Mitteln fehlt auch ausserhalb der Konservatorien umfassende Bildung — und dann tieferdringende gewonnen werden. Es ist aber dann noch erfoderlich, dass irgend Jemand, entweder ein sachkundiger Vorgesetzter oder ein besonders zutrauenswürdiger Lehrer den Bildungsgang und das Ineinandergreifen der Fächer ordne.

Diesem zuerst und zuletzt entscheidenden Vortheil des Einzelunterrichts kann das Konservatorium nur unter zweierlei Bedingungen gegenübertreten.

Vor Allem dadurch, dass es sich unter der Leitung eines einzigen Sachkundigen, oder wenn es Mehrere sein sollen unter einem innerlich und nach künstlerischem Standpunkt' einigen Vorstand klar und fest organisire, einen weiten für jedes vertretne Fach genügenden Bildungskreis ziehe und bei jedem Fach' und jedem Schüler nicht nach äusserlichen sondern nach künstlerischen Ansprüchen diesen Kreis vollständig erfülle, ohne die Schüler zu überbürden und durch Vielheit und Buntheit der Bestrebungen zu zerstreun.

Dann dadurch dass es in jedem Lehrzweige der des Einzelunterrichts vorzüglich bedarf wohl unterscheide, was an und mit Vielen geleistet werden kann und wo man auf den Einzelnen eingehn muss.

Die rein-theoretischen Studien (Geschichte u. s. w.) bedürfen selbstverständlich nicht des Einzelunterrichts, würden für Einzelne Verschwendung von Lehrkraft und Mitteln verursachen.

Der Beginn aller Ausführungsfächer fodert zwar Eingehn auf jeden Einzelnen, um das Organ (Stimme Hand u. s. w.) zu richtiger Bethätigung zu bringen. Allein neben dieser Sorgfalt für den Einzelnen ist doch der Anspruch ein von Allen gleichmässig zu lösender, die Uebung für den Schüler oft ermüdend, daher im Einzelunterricht Ruhe im Gesammtunterricht Wechsel unter den Schülern rathsam, hier also der letztere im Vortheil. Im weitern Verfolg ist Vieles gemeinsam möglich oder sogar besser als im Einzelunterricht zu leisten; alle chorischen und orchestralen Aufgaben, sowie Takt- und Treffübungen dienen als Beispiel.

In den Kompositionsstudien kann allerdings schon in den Liedformen die Eigenthümlichkeit Einzelner hervortre-

ten; doch ist gemeinsamer Unterricht bis zu den umfassendern Aufgaben der grossen Rondo- und Sonatenformen wohl ausführbar, wofern die Klassen nicht allzustark besetzt sind und man Zeit findet, jeden Einzelnen zu beobachten und in seinen Arbeiten sorgfältig nach seiner Weise zu beurtheilen und anzuweisen. Ich habe im berliner Konservatorium den ersten Kursus (Melodik Harmonik Liedsatz Choral) mit 14 und 16 Schülern, den zweiten (Figuration Fuge kleine Rondoformen) mit 7 und 9 Schülern, die grossen Aufgaben mit 4 und 6 Schülern durchführen können, und würde Hülfsmittel für noch mehr gefunden haben.

Für die grossen Aufgaben und für die letzte Ausbildung in Komposition und Ausführung tritt nun wieder der Vorzug, ja bisweilen die Nothwendigkeit des Einzelunterrichts entschieden hervor. Je zweckmässiger der Gesammtunterricht eingerichtet worden ist, um bei kräftiger Förderung der Schüler Zeit und Mittel zu erübrigen, desto freigebiger können und müssen beide nun für den höhern Unterricht verwendet werden, um es dem Einzelunterricht möglichst gleich zu thun. Die Tüchtigkeit der Lehrer aber wird sich auch darin erweisen, schon im Gesammtunterricht die Schüler zu individualisiren und mit jedem Fortschritte das Recht der Eigenthümlichkeit zu höherer Geltung zu bringen.

Einsicht in Kunst und Lehre, reine Kunstliebe und ein der Zukunft, der Erziehung der Jugend für bessere Zeiten zugewandter uneigennütziger opferbereiter Sinn, sie allein können solche Lehranstalten im Sinne dieser Blätter gründen und erhalten.

Mögen sie denn, weil es einmal eingeführt ist, »Konservatorien« heissen! Sie müssen etwas Höheres sich zum Ziel setzen, als das knappe »Erhalten«. Konservativ

nennt man in unsern um Stichworte nicht verlegnen Tagen den Sinn, der »das Bestehende« festhält. Allein das Bestehende ist, wie diese Blätter vielfältig zur Erwägung gebracht, nicht immer das Gute und Beste. Ja es ist in der That niemals das Beste. Denn die Menschheit ist auf Leben das heisst auf Bewegung und Fortschritt angewiesen; nur das Todte »besteht« — bis es zerfällt durch innre Scheidung der Elemente und äussern Angriff. Jenem Stichworte gegenüber steht das andre: »Zerstören«, Destruktivität, das Gespenst aller an der Zukunft Verzweifelnden und den Fortschritt Fürchtenden, der Rettungsgedanke jener Unglücklichen, die unter dem unerträglich scheinenden Druck der Gegenwart weder Fähigkeit noch Hoffnung haben für Fortschritt und Zukunft.

Zerstörung bleibe dem umfriedeten Kreise der Kunst auch in den Gestalten des Neids und der Furcht und Parteiung fern und fremd! Diesen Nachtgeschöpfen treten Lieb' und Erkenntniss mit leuchtender Aegide siegreich entgegen.

Beharren im Bestehnden weil es besteht und bequem und sicher scheint: das ist Verleugnung des Berufs, der der Menschheit in all ihren Strebungen eingeboren, das ist die Losung derer, die schneckengleich in ihrer verhärteten Haut alle Interessen und Aussichten enthalten finden und mit dem hinfälligen funfzehnten Ludwig »*Après moi le déluge!*« rufen.

Unsere Losung sei Fortschritt! Das ist die Losung der Kunst. Genährt und erleuchtet durch die Thaten und Gedanken der voraufgeschrittenen Geister wollen wir unser Leben und Wirken über die Spanne Zeit des heutigen Tags der Zukunft und Ewigkeit weihn, dass wir immitten der Enge persönlichen Daseins selber froh werden des Vorausgenusses und der Theilhaftigkeit nach uns kommender Zeiten.

Und wenn — »jetzt oder einst« — von dieser Dämmerstätte tiefgeheimster Räthsel, die wir Musik nennen, hinweg der Geist anderswo seine Befriedigung sein neues Leben sucht und findet, wenn jetzt oder einst unsre Kunst von diesem glänzenden Herrschersitze den sie sich erbaut im Nachinnenleben der Völker herabsteigt, und sich in unsre Stunden stiller Freuden und geheimer Schmerzen als süsse Trösterin und holde Genossin einschmeichelt, und willig dem Jubel- und Zornruf der Völker ihren donnerstarken Heroldsmund beut: auch dann, — dann gewiss nicht haben wir umsonst gestrebt. Derselbige Geist den wir in der Kunst mündig gemacht und thatkräftig: ihm gehört jeder Fortschritt an der in der Kunst geschehn, und auch der Fortschritt über die Kunst hinaus.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Sachregister.

Aesthetik 53. 287. 431.
Allegorie 41. 85.
Allegri 78.
Allkunst 48. 50. 51.
Alte Musik 1.
Alter 312. 314. 316.
Allvater 39.
Anfänger 223.
Anlage 262. 324. 351.
Anmuth 326.
Anregung 290.
Arpeggio 136.
Auber 115. 181.
Auffassung 326. 443. 551.
Aufmerksamkeit 286.
Aufrichtigkeit 204.
Ausdruckfähigkeit 90.
Ausführung s. Darstellung.
Autodidakt 243.
Autorität 225. 266.

Bach, E. 73.
Bach, Seb. 2. 24. 28. 53. 71. 79. 81. 92. 98. 150. 189. 321. 392. 475. 526. 539.
Beethoven 2. 21. 23. 28. 45. 53. 71. 76. 87. 101. 103. 135. 150. 153. 155. 160. 162. 173. 189. 205. 374. 424. 436. 467. 514. 556.
Begeisterung 20. 44.
Begreifen 301.
Benda 321.
Berlioz 17. 28. 124. 158. 161. 163.
Besinnung 37.
Betonung 57. 294. 460.
Bewusstheit 430. 442.
Bewusstsein 32. 37. 266. 287. 433.
Bildnerei 51.
Bildung 24. 434. 444.
Bildungsideal 489.
Bindseil 64.
Biographik 256.
vom Blatt 386.
Boieldieu 74.
Bravourgesang 168.

Caccini 109. 173.
Cantus planus 58.
Cherubini 102. 112. 181.
Chiroplast 412.
Chladny 64.
Chopin 24.
Chorgesang 271. 494.
Chromatiker 65.
Cimarosa 71. 112.
Clausewitz 329.
Clementi 395.
Correggio 52. 70.
Czerny 396. 404.

Dämonisch 42. 449.
Daktylion 412.
Dante 91. 182.
Darstellung 205. 492.
David, Felicien 162.
Deklamation 529.
Devrient 394.
Diesterweg 428.
Dilettant 222. 230. 233.
Direktion 354.
Donizetti 84.
Dorn 102.
Drama 184.

Dualismus 61.
Dumas, A. 296. 322.
Durtonart 305.
Dussek 135. 265. 396. 538.
Dynamik, s. Betonung.
Dynamometer 455.

Eckardt 2.
Ehrgeiz 284.
Einzelmusik 238.
Einzelunterricht 559.
Elementartechnik 397. 422.
Empfänglichkeit 261. 489.
Empfindung 301.
Entschlossenheit 380.
Entwickelung 290.
Erfolg 284.
Erkenntniss 203. 266.
Erinnerung 300.
Erwerb 283.
Erziehung 248. 362.

Fachtalent 327.
Fasch 106.
Fassen 301.
Fertigkeit 378.
Fingerbildung 411. 414. 417.
Fingersetzung 393.
Flotow 118.
Folgerichtigkeit 337.
Form 155. 161. 169. 170.
Fortschritt 2. 24. 93. 180. 182. 193. 196. 566.
Franzos 158. 270.
Freiheit 267. 433.
Fünftonleiter 76.

Gabrieli 2. 78.
Gade 124.
Galilei 109.
Gang 338.
Gedächtniss 298. 299. 544.
Gefühl 266. 325. 432.
Gehör 69. 324. 330. 369.
Geist 37. 40. 201. 266.
Geisterwelt 176.
Gelinek 229.
Gemüth 215.
Generalbass 258. 276.
Genie 20. 261. 327.
Genuss 94.
Gesammtmusik 238.
Gesang 270. 272. 525.
Gesanglehrer 224.
Gesangschule 391.
Geschichtkunde 260. 490.
Geschicklichkeit 376. 379. 397.
Geschlecht, das weibliche, 336. 481.
Geschmack 41. 326.
Gestaltung 259. 270.
Gluck 24. 28. 41. 44. 53. 82. 83. 168. 183. 264. 524.
Goethe 23. 45. 52. 83. 91. 123. 204. 258. 424. 427.
Götterschöpfung 47. 60.
Graun 78. 187.
Gretry 112.

Händel 24. 28. 78. 79. 81. 264.
Halevy 186.
Handübung 407.
Harmonie 64.
Harmonielehre 276.
Harmonik 258. 310.
Hasse 78.
Hauptfach 268.
Hauptmann 17.
Hausmusik 131.
Haydn 24. 28. 53. 71. 74. 77. 85. 105. 150. 264.
Hegel 40. 75.
Herbart 64.
H. Herz 229.
Hiller 73. 105. 188. 199.
Hiob 52.
Hofmann, E. T. A., 230.
Homer 47. 52.
Hülfsfach 268. 269.
Hugo, Viktor 322.
Hummel 102. 396.

Ideal 42. 197.
Idealgebot 234.
Idealität 210.
Idee 44. 61. 95. 181.
Instrumentalmusik 123.
Instrumentenwelt 85.
Jünger 250.
Jugend 289. 533.

Kalkbrenner 396.
Kant 64.
Karakter 261. 289.
Katalani 398.
Kenner 133.

Keppler 64.
Keyser 28. 78.
Kirchenmusik 98. 101.
Kirchentonarten 76.
Klang 55. 371. 456.
Klangbildung 324.
Klangsinn 369
Klassisch 2. 29.
Klavier 88. 155. 273. 525.
Kleist 70.
Komenius 434.
Komposition 270. 275. 495. 526.
Kompositionslehre 258. 515.
Komödianterei 288.
Konsequenz, s. Folgerichtigkeit.
Konservatorium 560. 565.
Kontrapunktik 65.
Konzert 133. 447.
Kraft 397.
Kritik 256. 491.
Künstler 9. 10. 47. 252.
Künstlerbildung 296.
Kultus 191.
Kunst 30. 40. 197. 213. 220. 237. 244. 259.
Kunstberuf 213.
Kunstbildung 209. 231. 233. 243. 259. 267. 431. 555.
Kunstferne 256. 295. 491.
Kunstgeschichte 256. 258.
Kunstgränze 91.
Kunsthandwerk 237.
Kunstlehre 20. 22. 25. 245. 247. 255. 259.
Kunstlehrer 13. 301.
Kunstrichtung 237.
Kunstwerk 44. 246.
Kunstwissenschaft 256. 258. 491.

Lattre 2. 78.
Laut 457.
Lautbildung 402.
Lehraufgabe 268.
Lehre 241. 244. 251. 253. 279.
Lehrer 6. 249. 375. 377.
Lehrerberuf 203. 219.
Lehrerbildung 235.
Lehrergeduld 481.
Lehrerpflicht 220. 230.
Lehrmethode, s. Methode.
Lehrordnung 530.
Lehrstand 2. 5. 241.
Lehrstoff 521. 534.
Lehrzeit 500. 528.
Leibnitz 64.
Lessing 206.
Licht 32.
Lichtwesen 33.
Liebe 41.
Liebe, die schöpferische 43. 60.
Lied ohne Worte 229.
Liszt 17. 21. 77. 124. 135. 299. 396. 410.
Liturgie 101.
Logier 303. 309.
Louis, Ferdinand 135. 396. 538.
Luther 96. 428.
Lyrik 123.

Mainzer 271.
Malerei 51.
Malerei der Tonkunst 53.
Manierist 229.
Materialismus 197.
Meierbeer 29. 45. 87. 116. 174.
Meister 250.
Mendelssohn 47. 92. 102. 105. 119. 124. 153. 188. 205. 226. 229. 265. 299. 329. 448.
Mensch 40.
Menschenkunde 260.
Mensuralmusik 58.
Methode 485. 502. 509. 518. 524. 547.
Militärmusik 129.
Mischoper 165.
Mittelalter 177.
Mittelmässigkeit 84.
Mixtur 65.
Modern 29. 138.
Molltonleiter 307.
Moscheles 396.
Motiv 311. 337.
Mozart 24. 28. 53. 71. 74. 77. 169. 173. 200. 299. 321.
Mücke 217. 271.
Müller 135. 321.
Mundt 327.
Musik 27. 30. 51. 54. 100. 214. 216. 263.
Musikbildung 97. 207. 314.
Musiker 441.
Musikgehalt 88.
Musikgewerbe 133.

Musiklehrer 6. 9. 12. 14.
Musiksinn 314.
Musiktreiben 130. 285.
Musikwesen 100. 292.
Mysterium der Kunst 60.

Nachdruck 57.
Nägely 75.
Naturanlage 261.
Naturbursche 21.
Naumann 78.
Neigung 280. 282. 284. 286. 289. 383.
Niederländer 65.
Notenschrift 302.
Notensystem 301.

Oberweg 47.
Ohr 41.
Oper 31. 54. 108. 164. 168. 185.
Oper, alt italische 167.
Oper der Zukunft 2. 176. 178. 182.
Oper, französische 185.
Oratorium 78. 104. 187. 191. 192.
Orchester 85. 124. 128. 494.
Organ 261. 405.
Organum 64.
Orgel 525.

Paer 74. 112.
Paganini 449.
Paisiello 71. 112.
Palestrina 2. 66. 78. 80. 150.
Pantheïsmus 38.
Peri 109. 173.
Peripherisch 261.
Pestalozzi 434.
Phrase 288.
Pixis 321.
Plato 205.
Pleyel 144.
Poesie 51. 260.
Polyphonie 81.
Psychologie 299. 313.
Purcell 78.

Quellen für Musik 98.

Raphael 42. 44. 46 91.
Reaktion 180.
Realität 209.
Reflexion 61. 84. 295. 296.
Religion 213.
Restauration 181.
Revolution 84. 181.
Rezitativ 58. 513.
Ricci 84.
Righini 74. 112.
Romantik 156.
Romberg, A. 29.
Rossini 74. 112. 173. 181. 413.
Rhythmus 57. 294. 350. 352. 356. 373. 439.

Salonmusik 21. 66. 227.
Scarlatti 78. 321.
Schaffen 259.
Schall 33. 54. 455.
Schallbreite 64.
Schallwelt 63.
Schallwesen 33.
Schlegel 82.
Schlüssel 305.
Schneider, F. 105. 188. 321.
Schönheitslinie 372.
Schönheitsinn 226.
Schönrednerei 288.
Schöpfung 201.
Schubert 124.
Schütz, H. 80. 189.
Schumann 17. 28. 105. 124.
Schunke 321.
Scribe 322.
Seele 215.
Selbstunterricht 558.
Shakespeare 46. 52.
Singen 67.
Singverein 106.
Sinn 31. 33. 39. 49.
Sinnenmusik 62.
Solo 494.
Sologesang 271.
Sphären des Geistes 71. 72.
Spiel 63.
Spohr 65 74. 105. 113. 154. 265.
Spontini 54. 113. 173. 439.
Sprache 11.
Stimmbildung 391. 401.
Stimme 66. 270.
Stimmung 68. 75.
Strafarbeit 382.
Sympathie 68. 334. 399.
Symphoniekantate 162.

Tag 99.
Takt 324. 369.

Taktfreiheit 464.
Taktgeben 353.
Taktgefühl 357. 361. 365.
Talent 20. 69. 261. 277. 281. 318. 320. 324. 328. 350. 498.
Technik 377. 388. 395. 406. 424. 431. 454. 494.
Tempo s. Zeitmaass.
Tempo rubato 465.
Teniers 44.
That 39.
Thatkraft 36. 288.
Thibaut 223.
Timbre s. Klang.
Ton 56. 458.
Tonbildung s. Klangbildung.
Tonfassen 334.
Tongedächtniss 330.
Tonleiter 306. 418.
Tonsinn 330.
Tonstimmen 332.
Tonsystem 302.
Tontreffen 332.
Tragödie, griechische 29. 30. 109. 119.
Transposition s. Uebertragung.
Treffübung 333. 335. 338. 344. 348.
Treue 147.

Uebersetzen 415.
Uebertragung 343.
Umkehrung 339.
Unendlichkeit, die schlechte 198.
Untersetzen 415.
Urakkord 310.

Verbrüderung 16. 18. 286.
Vergänglichkeit 145. 148.
Verkehrung 337.
Vernehmen 301.
Vernet, Horaz 296. 321.
Vers 83.
Verständniss 259. 452.
Verstand 292. 294.
Verwandtschaft der Künste 52.
Virtuosität 137. 228.
Vokalsymphonie s. Symphoniekantate.
Volk 8. 9. 23. 99. 111. 113. 141. 150. 178. 181. 202. 211.
Volksgesang 98. 216. 240. 271. 356.
Volkslied 66. 70. 79. 150.
Volksschule 273.
Vorstellung 51.
Vorstellungsvermögen 297.
Vortrag 257. 454. 470. 473.

Wagner 17. 54. 87. 109. 169. 175.
Wahrheit 206.
Wanhall 144.
Weber, K. M. 28. 87. 114. 173. 439. 539.
Weigl 112.
Weltseele 38.
Wille 382. 384.
Winter 74. 112.
Wissenschaft 213.
Wolfram 144.

Zeit 10.
Zeitfolge 56.
Zeitmaass 294. 462.
Zensur 265.
Zentralität 261.
Zergliederung 405.
Zukunft 28. 140. 142. 179. 193.
Zukunftfrage 149.

Buchbinderei
Theo Storfinger
826 Altmühldorf

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marx, Adolf Bernhard

Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege Methode der Musik
von Adolf Bernhard Marx

Leipzig 1855

Mus.th. 2198 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599019-6